زهرة مدنى

بروست وجماليات الحداثة

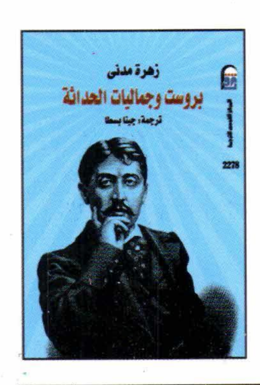
ترجمة: جينا بسطا

المركز القومى للترجمة

2278







يعد الأدب ، شأنه شأن كافة الفنون ، مادة لدراسة الجماليات . وفى كل مرة كان علم الجماليات يعنَى بدراسة عمل أدبى ، كان يهدف من وراء ذلك إلى اكتشاف الخواص التى تجعل منه عملا أدبيا ، أى إنه يهدف إلى اكتشاف القيمة الكامنة به .

ولذا فقد عمد علم الجماليات إلى التحليل ، وليس المقصود به محتوى العمل الأدبى فقط وإنما - وهو الأهم - الشكل الأدبى أيضا. وقد كشفت تلك الدراسات أن "استكشاف أشكال روائية مختلفة ، يوضح لنا الإمكانيات الكامنة فى الشكل التقليدى ، ويزيح عنها القناع ، بل ويحررنا من سطوته".

وهكذا يبدو لنا علم الجماليات الحديث ، الوصفى ، غير النمطى ، مناقضا للجماليات الكلاسيكية.. فهو لا يبحث عن الجمال بقدر ما يبحث فى الابتكار و الاختلاف وخرق القوانين المعمول بها. فالجماليات الحديثة تُعرف العمل الفنى - وبخاصة الأدبى - باعتباره " لا يفرض نفسه فقط على القارئ كمادة للمتعة والمعرفة ولكنه يخاطب العقل مثيرا التساؤل والاستقصاء والحيرة".

تصميم الغلاف: هانى الشناوى

برووست و جماليات الحداثة

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2278
- برووست وجماليات الحداثة
- زهرة مدنى
- جينا بسطا
- اللغة: الفرنسية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:

PROUST ET L'ESTHETIQUE DE LA MODERNITE
Par: ZOHRA MADANI

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

برووست و جماليات الحداثة

تأليف: زهرة مدنى
ترجمة: جينا بسطا



2015

مدنى، زهرة.
بروست وجماليات الحداثة/ تأليف: زهرة مدنى؛ ترجمة: جينا بسطا. ـ القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٥.
١٤٤ص: ٢٤ سم. ـ (سلسلة المركز القومى للترجمة)
تدمك ١ ٠١٣٥ ٩٢ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الحداثة (أدب)
٢ ـ الأدب الكلاسيكى.
٣ـ بروست، مارشيل، ١٨٧١ ـ ١٩٢٢.
أ ـ بسطا، جينا. (مترجم)
ب ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٤٧١٩/ ٢٠١٥
I. S. B. N 978 - 977- 92 - 0135 - 1
ديوى ٨٠٩.٩١١٢

المحتويات

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر للأستاذة رشيدة تريكى، التى كانت معونتها ونصائحها الثمينة سببًا فى إتمام هذا البحث، كما أتوجه بالشكر لكل من شجعنى وآزرنى خلال عملى هذا الذى استغرق عامًا كاملاً.

مقدمة:

يعد الأدب ـ شأنه شأن كل الفنون ـ مادة لدراسة الجماليات، وفى كل مرة كان علم الجماليات يعنَى بدراسة عمل أدبى، كان يهدف من وراء ذلك إلى اكتشاف الخواص التى تجعل منه عملاً أدبيا؛ أى أنه يهدف إلى اكتشاف القيمة الكامنة به.

ولذا فقد عمد علم الجماليات إلى التحليل، وليس المقصود به محتوى العمل الأدبى فقط، وإنما ـ وهو الأهم ـ الشكل الأدبى أيضًا، وقد كشفت تلك الدراسات أن "**استكشاف أشكال روائية مختلفة يوضح لنا الإمكانيات الكامنة فى الشكل التقليدى، ويزيح عنها القناع، بل ويحررنا من سطوته**"(1).

وهكذا يبدو لنا علم الجماليات الحديث، الوصفى، غير النمطى ـ مناقضًا للجماليات الكلاسيكية، فهو لا يبحث عن الجمال بقدر ما يبحث فى الابتكار والاختلاف وخرق القوانين المعمول بها، فالجماليات الحديثة تُعَرف العمل الفنى ـ وخاصة الأدبى ـ باعتباره " **لا يفرض نفسه فقط على القارئ كمادة للمتعة والمعرفة، ولكنه يخاطب العقل مثيراً التساؤل والاستقصاء والحيرة** "(2)

1- Michel Butor: Essais sur le Roman, Collection Idées, N.R.F. n°188. Editions Gallimard1 1969. p. 9-10.

2- Gaëtan Picon L'écrivain et son Ombre"Chapitre I. L'ocuvre comme énigme" Editions Gallimard 1963, p.11.

نجد فى ذلك العمل الأدبى البحث عن الزمن المفقود لمارسيل برووست. وكيف لنا أن نذكر الأدب الحديث دون الإشارة إلى **مارسيل برووست**؟

فلقد فاق كل أترابه فى إحداث ثورة أدبية حقيقية؛ حيث ما زالت أصداؤه تتجاوب إلى عصرنا الحالى.

ولذا فإن تلك الثورة الأدبية قد أضفت معنى جديدًا وأبعادًا جديدة للأدب، بفضل إعادة النظر فى جميع القيم الجمالية الأدبية الكلاسيكية.

فالأدب المعاصر المتأثر **ببرووست** يبدو لنا كأدب يدعو للتفكير، ويدعو القارئ إلى التساؤل المستمر، بينما الأدب الكلاسيكى يمكن تعريفه باعتباره أدبًا يمنح القارئ إجابات جاهزة.

لذا سنبدأ بحثنا بتحليل أدب القرن التاسع عشر الكلاسيكى، من خلال مؤلفات **بلزاك وستندال وفلوبير وزولا**.

وعلى مدار صفحات تلك الدراسة سنحاول إثبات أن الأدب الكلاسيكى ينتمى لجماليات كلاسيكية ذات قوالب معرفية ثابتة نابعة من مفهوم فنى موروث من الحقبة الإغريقية.

والواقع أن تلك الجماليات المتقولبة تظهر جليا من خلال التيارين الأكثر أهمية فى القرن التاسع عشر: وهما الواقعية والطبيعية.

والواقعية عبارة عن تيار أدبى بتر ما كان يربط الأدب بتيار الرومانسية، فبعد 1850 أدى انتشار الفلسفة المادية والتقدم فى الدراسات العلمية بالروائيين إلى إخضاع العالم المحيط بهم بشكل عام إلى الملاحظة الدقيقة، وبخاصة المجتمع، ولم يكن لهم من هدف سوى إبراز قوانين المجتمع والآليات التى تحكمه، ولذا جاءت الأعمال الأدبية الواقعية تصويرًا أمينًا ودقيقًا للواقع.

ومن الواقعية انبثقت الطبيعية فى 1880، وكان ذلك التيار شديد التأثر بالعلوم التجريبية، فقدم تحليلاً «بيولوجيا» و«طبيا» للحياة، ونلاحظ ذلك فى أعمال **زولا** على وجه الخصوص.

وسوف نركز فى الجزء الأول من بحثنا هذا على العمل الفنى وفن المحاكاة، محاولين اكتشاف ما إذا كان ذلك الأمر يشكل مفهومًا اتسمت به علاقة الإنسان بعالمه فى حقبة زمنية معينة، ألا وهى القرن التاسع عشر؟

وبذلك يطلعنا هذا المفهوم على أسلوب بناء الشخصية الروائية لدى الأدباء الكلاسيكيين.

كما سنهتم بمفهوم الزمن، موضحين علاقته بالزمن المحورى والتسلسل التاريخى كليهما.

وأخيرًا، فسوف تمكننا تلك التحليلات من فهم البناء الروائى بوضوح باعتباره بناء خاضعًا لقوالب سابقة الإعداد مثل: التناغم والاستقرار والترتيب، باعتبارها من الجماليات الكلاسيكية التى نجدها أيضًا فى مجالات الفنون الأخرى كالتصوير والموسيقى.

وفى الجزء الثانى الذى يحمل عنوان جماليات بترووست وعلم دراسة الظواهريات سوف نناقش انهيار الشكل الروائى الكلاسيكى، ومن ثم مولد شكل أدبى جديد، قلب موازين تاريخ الأدب تمامًا، محطمًا العديد من أسس الأدب الكلاسيكى.

كما سوف نوضح كذلك كيف انعكس ما أثاره بترووست فى ثلاثة مظاهر جوهرية:

١ - حتمية وجود ضمير المتكلم "أنا": حيث إن جملة أعماله قد كتبها كاتب - سارد؛ مما أدى إلى اعتبار جملة الأعمال خطابًا فرديا "مونولوج": حيث السارد هو فاعل ومفعول معلوم.

٢ - انقلاب العلاقة بين السارد والشخصية، التى تتسم باختفاء البطل المركزى، ومن ثم انقلاب تصنيف الشخصيات إلى رئيسية وثانوية، وهو التصنيف المتبع فى كل الأعمال الكلاسيكية: ولذا سنحاول إبراز ظاهرة تطور الشخصيات، بل تحولها، وطبيعتها المتعددة الأبعاد.

وأيضًا سيكون مفهوم الزمن مادة للدراسة بهذا الجزء، فنقوم بإثبات اختلاف مفهوم الزمن تمامًا فى أعمال برووست عنه فى الأعمال الكلاسيكية، بما أنه لدى الأول متعدد الأبعاد: حيث يتضافر زمن السرد مع زمن الذكرى؛ مما يؤدى إلى إعادة النظر فى البناء الكلاسيكى لأحداث الرواية، وهو بناء منطقى فى جوهره يخضع لمبدأ العلة.

ومن الاستنتاجات التى نخلص إليها من تحليل ثورة برووست فى مجال الرواية، سوف نتمكن من فهم أهمية هذه الثورة ومداها فيما يتعلق ببنية الرواية وأسلوبها، وفى مفهوم الفن بشكل عام، دون أن يكون هذا المفهوم خاضعًا للنمطية بل لمبادئ الإبداع والتجديد والأصالة.

أما الجزء الثالث الذى يحمل عنوان: ثورة برووست و"الرواية الحديثة": من أجل جماليات روائية تخاطب مختلف الحواس، فسوف يمكننا من الاهتمام بإحدى ظواهر الأدب الفرنسى، وهى "الرواية الحديثة" التى ظهرت فى بدايات الخمسينيات.

فقد صحبنا برووست من فن خاضع للمجال الأخلاقى والاجتماعى إلى قضية جمالية وظواهراتية (فينومينولوجية).

لذا فهو علامة فاصلة انطلقت وأثرت، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر فى "الرواية الحديثة"، التى تعتبر ظاهرة متأخرة تستأنف ما سبقها من مواصفات جوهرية لمفهوم الحداثة فى الأدب، كما سنحاول الإيضاح، وبالتحديد لمفهوم برووست الجديد.

وستبدو "الرواية الحديثة" - شأنها شأن رواية برووست ـ نوعًا من الأدب يعيد النظر باستمرار فى أهدافه وأساليبه.

ولذا سوف نناقش:

١ - المفهوم الجديد للشخصية وللكاتب، فنتساءل: مَن المتحدث ؟ وسوف نحاول الإجابة عن هذا السؤال، ولذا سوف نحاول تحليل الزاوية التى يرى الكاتب من خلالها العالم والأحداث، ويعيشها فى "الرواية الحديثة" من خلال المناجاة أو المونولوج الداخلى.

٢ - المفهوم الجديد للزمنية المستوحى من مفهوم الزمن لدى برووست؛ حيث يختفى الانفصال بين الماضى والحاضر.

٣ - المفهوم الجديد للكتابة باعتبارها تخاطب عدة حواس، فتجعل الكاتب مصورًا وموسيقيا.

ولذا سوف ندرس الأسلوب فى هذا النوع من الأدب الذى يتسم بظهور جمل شديدة الطول. ووجود علامات ترقيم لا تلعب دورها المعهود أو غيابها تمامًا على عكس الأدب الكلاسيكى: نحن إذًا إزاء أسلوب يتطلب اهتمامًا جما بالقراءة والإنصات.

وسيرتكز هذا التحليل بالضرورة على مؤلفات بعض كتاب الرواية الحديثة مثل:

ناتالى ساروت فى روايتها **صورة لمجهول**. ففى هذه الرواية نجد معلومات دقيقة بهدف الكشف عن ذاك الذى لم يتم الإفصاح عنه الذى يتجسد بمجرد انتقاله للمجال اللغوى والحركى، تلك التعرية للأنا المبهم أو لنقل: "لقاع جبل الثلوج". كما يحلو للمتخصصين أن يصفوه، موجود بالأعمال التى اخترنا أن ندرسها.

ففى رواية صورة **لمجهول** ندور فى فلك من التوجس وعدم الارتياح: حيث يعيد الكاتب النظر فى كل الأمور، ويتحدث القارئ والشخوص عن أنفسهم فى صورة تحقيقات.

ونجد أيضًا نفس ذلك الشعور بعدم الارتياح لدى **كلود سيمون** فى روايته **الطريق إلى بلجيكا**؛ حيث نتابع وصفًا مدهشًا لانحطاط الإنسان وسط عالم يطبق عليه.

ولم يعرض كاتب فكرة الإنسان الأسير فى فخ عالم ناصبه العداء، أفضل مما عرضها آلان روب جرييه فى روايته **المحاة**، ففى تلك الرواية يبدو العالم حيزًا مغلقًا تتجاوب بداخله علامات لا يمكن حل شفرتها، ويبدو لنا الإنسان تائهًا وعاجزًا فى مواجهة هذا اللغز المسمى بالعالم. ويظل هذا هو نفس ما يستشعره قارئ رواية **التعديل لميشيل بيوتور**.

ومن خلال حالة الطفرة التى أحدثتها مؤلفات بRووست، سوف نتحدث عن الوضع الحالى لعلم الجماليات ونظرية الاستقبال فى مجال الكتابة الروائية.

فالجماليات الكلاسيكية التى تتسم بالنمطية البحتة تتصف بمعايير كالوحدة والتناغم والنظام... كان على الفنان الخضوع لها. بينما جماليات الرواية الحديثة بتأثرها بجماليات رواية الحداثة تتميز بالبعد عن النمطية والارتكاز على الإبداع وخرق المعتاد والابتكار والاختلاف.... وهى بذلك تعيد النظر فى القيم المعمول بها فى جماليات البيان، وتبرز باعتبارها من جماليات "اللانموذج".

وسوف نحاول إبراز تطور علاقة القارئ بالمؤلف من خلال المفهوم الجديد للكتابة لدى المؤلفين العصريين، الذين يعتبرون أنفسهم يكتبون فى لغة أجنبية.

وسوف يعيننا هذا المفهوم الجديد للغة المكتوبة فى تفسير النصوص الأدبية (هيرمينوطيقا) التى حدث بها طفرة كبيرة كانت ضرورية لها لمواكبة الطفرة التى حدثت فى مجال الإنتاج الأدبى.

وسوف نرتكز فى تحليلنا للنصوص على أعمال جيل ديلوز وهانز روبرت جاوس اللذين طرحا نظرية الاستقبال كإشكالية.

وأخيرًا، سوف نختتم هذا البحث بملاحظات حول قيمة ثورة برووست فى مجال الكتابة الروائية، وكذلك حول البعد الجديد للجماليات التى تنفذ إلى عدة فنون فى الوقت ذاته.

الفصل الأول

الرواية الكلاسيكية: الجماليات النمطية

استقت الكلاسيكية من المذهب الأفلاطونى الأسس لإقامة مفهوم جمالى نمطى يرتكز على مبدأ وجود فكرة جميلة أو جوهر جميل.

وتثبت هذه الفكرة نموذجًا مزدوجًا:

فهى تعطى من ناحية سلطة للحكم النقدى الأكاديمى، الذى يستهدف أساسًا القيم التى ينبغى للعمل الفنى الخضوع لها من تناغم ونظام واستقرار...

ومن ناحية أخرى فهى ترسى مفهومًا تعليميا للفن الذى تعبر عنه "فنون الشعر(*).

إذًا فعلى الفنان الخضوع لقوانين سابقة التجهيز ونماذج مستقرة سابقًا، باعتبارها المراجع الوحيدة المتاحة، حتى ينال العمل الفنى الاعتراف به.

وفى هذا الصدد ينقل لنا مشيل ديوفران مثالاً مثيرًا لإيضاح التحكم العقائدى فيما كان يصدر من أحكام نقدية فى القرن الثامن عشر عن الأكاديمية الملكية، وهذا المثال عبارة عن خطاب من السيد شامبانيا ضد الخطاب الذى ألقاه السيد بلانشارد حول ميزة اللون.

(*) قصائد يكتبها مؤسسو المدارس الشعرية تعبر عن المبادئ الفنية للمدرسة كالكلاسيكية والرومانسية والرمزية (المترجمة)

Mikel Dufrenne: Esthétique et Philosophie. Tome I. Editions Klincksieck1976. p. 18-19.

"لست أدرى أيها السادة إن كنتم تعتقدون أن المصور عليه أن يقدم مادة أخرى غير محاكاة الطبيعة الكاملة الجمال، هل عليه أن يعرض شيئًا خرافيا وغير مرئى؟ ومع ذلك دائمًا ما يحدث أن جودة المصور تكمن فى كونه محاكيًا جيدًا للطبيعة الكاملة؛ حيث من المستحيل أن يصل الإنسان إلى ما يفضلها."[1]

ولن يقتصر ذلك التعريف للإبداع باعتباره محاكاة للطبيعة على مجال الفنون التشكيلية، بل يمتد إلى مجال الأدب من خلال ظهور تيارين متقاربين الواحد من الآخر وهما:

الواقعية والطبيعية.

فقد كان القرن التاسع عشر يمثل العصر الذهبى للرواية متمثلاً فى روائيين من أمثال

ستندال وبلزاك وفلوبير وزولا الذين كرسوا انتصار هذا الجنس الأدبى الذى طالما انتقده بل واحتقره النقاد.

وإجمالاً فإن قانون الواقعية هو الذى فرض نفسه، وقد كان يتسم بالآتى:

- اتجاه معاكس للمثالية الرومانسية.
- الرغبة فى تمثيل الواقع وخاصة الواقع الاجتماعى.
- استخدام تقنيات كتابة ملائمة لخلق "تأثير واقعى".

ويوضح الجدول التالى خلاصة مختصرة للأغراض الجوهرية. التى تم تناولها فى الأدب الواقعى والطبيعى ونوعيات الشخصيات المقدمة بتلك الأعمال.

---

(1) المرجع السابق.

الروائى	الموضوعات الجوهرية[1]	الشخصيات	مسألة الواقعية
ستندال	- توزيع السلطة والثروة - الصراع بين رغبات الفرد وقوانين المجتمع	- طموح البطل - شخصيات رومانسية - اختيار المطلق	- الرواية عبارة عن مرآة متنقلة فى طريق متسع - تكثيف الأحداث الحقيقية
بلزاك	- تمثيل البناء الاجتماعى - ديناميكية الشهوات - عظمة وشقاء الفرد فى المجتمع	- شخصيات نموذجية إنسانية واجتماعية - كل شخصية تجسد مستوى اجتماعيا	- وجود واقع موضوعى - يوضحه الروائى بترتيب - الوصف/ رسم الشخصيات
فلوبير	- سخافة الواقع - هاجس الحماقة - الفشل والأوهام	- واقع الأقوياء والضعفاء - البطل العاجز - الوجوه الوضيعة	- ينبغى قول الحق ولا شىء غير الحق
زولا	- حتمية الشهوات الفسيولوجية والاجتماعية - صعود الطبقة البرجوازية وسيطرتها	تعكس الشخصيات واقع الحتمية الفسيولوجية والاجتماعية المزدوجة	- تمثيل الواقع بأقصى أمانة ممكنة، حتى وإن بدا ذلك أحيانًا صادمًا للجمهور

١ - الواقعية والطبيعية: الفن بوصفه محاكاة

إذا كان الأدب الواقعى والطبيعى يستخلص مادته من الواقع الاجتماعى والاقتصادى فى صورته الأكثر تعقيداً، فقد كان يتحتم على الروائيين الذين يقومون بكتابة هذا النوع من الأدب إيجاد وسيلة لتصويره بأقصى أمانة ممكنة حتى يكشفوه كاملاً للقارئ: أى بتحليل آلياته.

وقد كان الروائيون من أمثال ستندال وبلزاك وفلوبير وزولا- يتصرفون كعلماء اجتماع أو اقتصاديين أو حتى كعلماء نفس، وقد استعاروا المنهج العلمى مرتكزين

(1) François-Marie Mourad: La CUREE- ZOLA. L' oeuvre en clair. Bordas 1994. p. 10.

على أحداث حقيقية وعلى الملاحظة الموضوعية، حتى يصلوا بعد التحليل إلى نتائج أو على الأصح إلى «قوانين».

فالواقع أن هذا القرن الذى تشبع بالثقافة المادية لم يكن بوسعه إلا أن يتمخض عن أدب علمى.

وهكذا تحول الأدب شيئًا فشيئًا إلى ملحق للتاريخ الطبيعى وللطب، وبات من السهل ملاحظة اعتماده على منهجين: الأول هو الملاحظة التى تهتم بمظاهر الطبيعة والتجريب، أما الثانى فيوضح سير الأحداث فى ظل تغير الظروف والبيئة المحيطة؛ حيث تتطور الشخصيات بالتبعية، ذلك هو منهج الأدب الطبيعى الذى انبثق من الواقعية.

ومن المهم فى هذا الصدد أن نعكف على محتوى هذا الجنس الأدبى، حتى نكتشف كيفية تصوير العالم والإنسان والعلاقة بينهما.

٢ ـ عالم منظم:

والعالم الذى يصفه أدب القرن التاسع عشر هو عالم ذو سمات ثابتة مما يجعله عالمًا منظمًا. فالطبقات الاجتماعية واضحة، وقد نجح الروائيون فى إبراز الفروق الشاسعة بين مختلف طبقات ذلك المجتمع.

فمن خلال رواياتهم المختلفة نستطيع التقاط صورة واضحة للأرستقراطية والبرجوازية وطبقة العمال والمهمشين...

ويسيطر على تلك الصورة مبدأ التقسيم الطولى (الرأسى) للبشر الذى يرجع إلى مفهوم ينبع سواء من العصر الإغريقى أو من العصور الوسطى.

والواقع أن المفهوم الإغريقى القديم ـ وبخاصة من وجهة نظر **أرسطو** ـ كان يعتمد من ناحية على الاعتقاد بوجود طبائع محددة للبشر، ومن ناحية أخرى كان يعتقد بوجود "كون" ذى نظام متناغم: أى وجود مبادئ منظمة يتم من خلالها إقامة كيان إجمالى منظم للبشر فى الواقع.

فالكل يعنى إذًا: نظام كونى حيث كل شىء يجب توزيعه ووضعه بطريقة محددة.

لذلك فالطبقات الاجتماعية فى القرن التاسع عشر كانت تكون دوائر طبقية يصعب الخروج منها.

ونذكر هنا تقسيم البشر لدى **أفلاطون** أو تنظيم المدينة الفاضلة الموضح فى كتابه **الجمهورية**؛ حيث يجب أن تكون الكائنات مقسمة إلى طبقات حتى تصل إلى توازن اجتماعى. ومن ثم إلى سعادة المدينة.

وهكذا فالإنسان يعرف منذ ميلاده مكانته فى العالم، ويعرف بالدقة إن كان سيقف فى أعلى الدرج أم فى أسفل السلم الاجتماعى، كما يعرف إن كانت حياته سوف تكون سلسة أم لا.

كما يمكن أن يحذر مصيره، وأحيانًا يكون مصيره مرسومًا سابقًا دون أدنى إمكانية لتغييره.

كيف ترجم الروائيون تلك الأفكار ؟

يقول **زولا** فى معرض حديثه عن شخوص رواياته:

"شخصية رينيه الأنثوية هى شخصية الباريسية المجنونة التى رمت بها إلى الجريمة حياة الترف والجنوح إلى الملذات. أما عن شخصية مكسيم، فهو نتاج مجتمع مضنى، هو الرجل المخنث وهو الجسد المصاب بالقصور، الذى يقبل أبشع ألوان الهوان، أما عن شخصية أريستيد فهى شخصية المضارب فى البورصة... الذى أثرى من ورائها. إنه المقامر بكل ما يقع تحت يديه بلا حرص، سواء كان ذلك زوجة أو ابن أو حتى كان شرفًا أو ضميرًا ...

ولقد حاولت مع تلك المسوخ الاجتماعية الثلاثة أن أعطى فكرة عن المستنقع البشع الذى كانت فرنسا غارقة فيه».[1]

---

(1) E.Zola: Lettre à Louis Ulback, 6 Novembre 1871, cité par François-Marie Mourad: L'oeuvre: au clair, Bordas, Paris1994. p.16.

وطبقًا للاستشهاد المذكور ولأمثلة أخرى مشابهة من روايات بلزاك أو ستندال، فإن الروائيين الواقعيين والطبيعيين قد حاولوا توضيح أن الإنسان كان محكومًا عليه بالخضوع لنظام العالم، وبصعود درجات السلم الاجتماعى بالأسلوب المتاح من جانب المجتمع ذاته.

والواقع أن الإنسان فى القرن التاسع عشر كان يعلم تمامًا أن لديه وسيلتين، حتى ينجح فى هذا العالم ويجعل لنفسه مكانة: فإما أن يكون مولودًا فى بيئة برجوازية، ومن ثم يستأنف ممارسة الأعمال العائلية، وإما أن يدرس ويصعد إلى باريس، وكانت الدراسة الأكثر رواجًا فى ذلك الوقت هى دراسة القانون والطب.

ومن أكثر الشخصيات الممثلة للإنسان الباحث عن مكانة فى المجتمع هى شخصية راستينياك.

كان يوجين لويس راستينياك هو الابن الأكبر لبارون وبارونة مقاطعة راستينياك، ولد هناك فى مقاطعة شارونت فى 1799، ثم جاء إلى باريس فى 1819 لدراسة الحقوق.

ونجد هذا النموذج يتكرر فى العديد من أعمال بلزاك مثل **الأب جوريوه** و**عظمة وشقاء المحظيات**... وتلك الشخصية تهمنا لأكثر من سبب، فهى تمثل عنصرًا من عناصر ذلك «الكون»، التى تحاول الصعود إلى أقصى درجات السلم الرأسى الذى يضمن ثبات البشر الخاضعين منذ البداية لضغوط النظام الاجتماعى.

كما أن هذا النموذج موجود أيضًا بغزارة فى روايات كتاب الواقعية كقوة دافعة للأحداث، فنجده لدى **ستندال** فى روايته **الأحمر والأسود**.

والواقع أن جوليان سوريل الشاب الطموح الذى يبدأ حياته العملية معلمًا لأطفال السيد والسيدة ديرينال، بينما أغلق فى وجهه مجال العمل العسكرى (ويتمثل فى اللون الأحمر)، فيحاول أن يحقق نجاحًا كبيرًا فى الاتجاه الدينى (ويتمثل فى اللون الأسود).

ومع ذلك فلا تنجح أى من تلك الشخصيات فى تحقيق حلمها، وكأن ماضى الإنسان يطارده، ودائمًا ما يلحق به.

وهكذا نجد أن راستينياك طالب الحقوق من طبقة النبلاء. ولكنه فقير يحاول أن يشق لنفسه طريقًا فى المجتمع الراقى ليس بفضل دراسته، كما كان يتمنى، ولكن بفضل علاقاته المعتمدة على دخوله إلى صالونات الطبقة الراقية، ولم تزده علاقاته إلا تعلقًا بطموحاته. فنراه ينطلق برغبة متوحشة فى اقتناص الثروة.

ولكن حتى وإن بدا لنا فى لحظة ما أن راستينياك قد نجح فى تحقيق هدفه. نراه فى الجزء الثانى من عظمة وشقاء المحظيات مفلسًا تمامًا بعد ارتباطه براقصة.

أما جوليان سوريل فبعد استبعاده من قبل السيد ديرينال بسبب اكتشاف علاقته بزوجته. فيدخل إلى الدير. ويكسب ثقة مدير الدير سريعًا. وينال منه وظيفة سكرتير لدى الماركيز ديلامول، وهناك يتعرف على ابنة الماركيز ماتيلد ويتوصل إلى نيل وعد من الماركيز بالإنعام عليه بلقب وبرتبة ووعد بالزواج من ابنته. إلى هنا يبدو جوليان سوريل. وكأنه أصاب هدفه ولكن سريعًا ما تفضح السيدة ديرينال أمره لدى الماركيز كمحتال. ويقرر قتلها للانتقام منها، ولكنه يجرحها فقط، وأخيرًا يتم القبض عليه ويقهر ويعترف أمام القاضى أنه ما هو إلا فلاح فقير تمرد على حالته البائسة.

ومن هنا نستنتج أن التمرد على النظام الاجتماعى القائم لا يؤدى إلا إلى الهزيمة، فالإنسان يجد نفسه محكومًا عليه بتحمل البؤس والشقاء: حيث إن من يتمرد مصيره التهميش.

ويمكن أن نسوق فى هذا الصدد مثالين آخرين عن شخصيات من الممكن أن نطلق عليها "متمردة":

إما بوفارى التى ترمز للمرأة الحالمة التى تتمتع بشاعرية رومانسية أزكتها سنوات قضتها فى الدير للدراسة.

كيف وصف فلوبير شقاء بطلته ؟

"كانت ساعات الطعام تحديدًا هى ما لا تستطيع احتماله، فى ذلك البهو بالدور الأرضى فى وجود المقلاة. التى يفوح منها الدخان والباب الذى يصدر صفيرًا والجدران العطنة من جراء ما تكثف عليها من أدخنة والأرضية الرطبة. كانت كل مرارة وجودها تبدو مكدسة فى صحنها، وكما كان الحساء يغلى كانت تتصاعد من أعماقها نفحات من القهر."(1)

تصورت إمًا بوفارى أنها بزواجها من طبيب ستكون قادرة على تبديل حياتها كقروية بحياة أكثر لمعانًا. ولكن زوجها لم يكن أكثر من موظف صحة يفتقر إلى مواهب الأطباء.

وبعد علاقات متعددة (مع ليون ثم رودولف التينور بمسرح الأوبرا) بدأت فى التدهور: جاء الملل ثم الانهيار. فلم تستطع إمًا بوفارى سداد ديونها التى استدانتها دون علم زوجها ووضع اليد على أملاكها، فقررت وضع حد لذلك التدهور فسرقت الزرنيخ من عند الصيدلى هوما.

أين كان يكمن خطأ إمًا بوفارى فى رأى مجتمع القرن التاسع عشر ؟

كان بالتأكيد هو محاولة تمردها على وضعها عن طريق قراءة الأدب والانغماس فى الأحلام من ناحية، ومن ناحية أخرى أنها انتهجت منهجًا لتحقيق تلك الأحلام، أى أنها رغبت فى الحياة فى دنيا رومانسية اكتشفتها من خلال قراءاتها.

ومع ذلك، ففى نظر المجتمع لم تكن سوى ابنة أحد القرويين، ولم تتمكن من الزواج إلا من موظف صحة: مما يعنى أن ابنة القروى حتى وإن كانت ميسورة الحال عليها البقاء فى طبقتها الاجتماعية والزواج ممن هو من ذات الطبقة.

وقد جاء انهيار إمًا بوفارى من رفضها الخضوع للتقاليد الاجتماعية ولتصنيف البشر ولنظام العالم المحيط بها.

والمثال الأخير للشخصية المتمردة يتمثل فى شخصية إتيان لانتييه.

(1) Flaubert: Madame Bovary. Oeuvres complètes Tome I. L'intégrale. Editions du Seuil 1964. p. 569.

وهو عامل يافع وجد عملاً فى أحد مناجم الشمال، وكان متأثرًا بأفكار برودون وكارل ماركس فكافح لتحرير الطبقة العمالية.

واندلع الإضراب وفشلت محاولة إتيان لانتييه فى إدارة الإضراب الذى تحول إلى مواجهات مع الجيش، ومات الكثير من صفوف العمال.

فتوجه إلى باريس محاولاً القيام بعمل اجتماعى أكثر تماسكًا، آملاً أن ينجح أحد عمال منجم "جرمينال" فى إقرار العدالة بين الناس.

إذًا فإتيان لانتييه يمثل المقهورين. أحد الذين خططت حياتهم منذ مولدهم.

وقد كان تمرد العمال وبالتحديد إتيان على الظروف اللاإنسانية التى كانوا مجبرين على احتمالها ـ هو دعوة للعدالة أى دعوة إلى المساواة بين الناس.

ومع ذلك، فالعالم بتنظيمه ـ ذلك المجتمع الطبقى ـ لم يكن ليقبل أن شخصًا من الطبقة الدنيا يتمرد ويعتبر أن له حقوقًا، بل كان عليه طبقًا للقوانين المعمول بها البقاء فى طبقته والقبول بظروف حياته.

ويعد هذا المفهوم للعالم وللإنسان مفهومًا يرجع إلى أرسطو، فكل شىء فى "الكون" له موقع خاص به ملائمًا لطبيعته، وفى هذا الموقع فقط تكتمل الطبيعة.

ومن هنا نفهم أن النظام القائم، حين تعود الأمور إلى حالة السكون، هو وضع مستقر يميل إلى الاستمرارية، ففى هذا المفهوم القديم للعالم لا نحتاج لشرح السكون الطبيعى للجسم فى بيئته الطبيعية.

وعلى ذلك، تكون الراحة وغياب الحركة والبيئة الطبيعية والحيز المغلق هى ما يميز الشخصية فى الأدب الواقعى والطبيعى كممثل للإنسان فى القرن التاسع عشر.

وبالمثل فالجماليات الأدبية الواقعية والطبيعية لا يمكنها إلا الخضوع للقانون الكلاسيكى، ولذا فهى تبدو لنا كجماليات نمطية تترجم بواسطة التقسيم المنظم لعناصر العمل بغرض تحقيق الاتزان والتناغم بداخل حيز مغلق: حيث يتم التركيز على أهم العناصر. وهو ما نراه ليس فقط فى الأدب ولكن فى الفنون الأخرى مثل التصوير الكلاسيكى.

والتصوير الكلاسيكى - شأنه شأن الأدب - يتضح كصورة أمينة لعالم محدود ثابت منغلق على ذاته، والشخصيات المرسومة يبدو عليها غالبًا غياب الحركة حتى وإن كانت الحركة هى ما يحاول الفنان أن ينقله. بل إن الموقع الذى يحوى المشهد يكون دائمًا غرفة مغلقة الأبواب والنوافذ، ما عدا القليل من الأعمال الفنية؛ حيث يظهر بها الشخصيات فى موقع مفتوح، وهنا يكون الفنان قاصداً أن ينقل إلينا فكرة اللانهائى مثل ليوناردو دافنشى بلوحته الموناليزا. وكذلك يبدو الفنانون أحيانًا غير خاضعين لنظام ما، منتشرين على جميع مساحات اللوحة؛ مما يوحى بانفجار من شأنه تفتيت العالم، وهو ما نلاحظه فى لوحة القضاء الأخير لمايكل أنجلو التى تتميز بغياب البؤرة.

هاتان اللوحتان اللتان ذكرناهما تتنافيان مع الجماليات الكلاسيكية؛ إذ تحويان بداخلهما مبادئ جمالية حديثة برغم أنهما لا تنتميان تاريخيا إلى عصر حديث.

لذا كان اهتمامنا بأن نسوق تلك الأمثلة لإبراز المميزات الجوهرية للجماليات الكلاسيكية التى نجدها فعليا فى كل الفنون، وكذلك لإبراز ما يتعلق ببحثنا فى الأدب الواقعى والطبيعى، الذى يضع البطل فى قلب الحدث.

وعلى هذا من الممكن محاولة تقسيم الشخصيات إلى ثلاثة أصناف، وهى الشاب والمرأة والبطل الهمجى.

" يتجه الشاب والبطل الهمجى أولاً إلى نوع من وحدة المصير، (فإن كل الشباب يميلون إلى تكوين قوة انفصالية بداخل الكون المغلقو وكل الشخصيات النسائية الملائمة والأبطال الهمجيون هم جميعا من البؤساء و المهمشين)، ولكنهما يتجهان على الأخص إلى فكرة أن بداخل المجتمع الذى يمور بالثورة، ما زال هناك مصير مكتوب، وهو يبدأ من جديد، وهنا تغار الآلهة وتصبح هى من يحتفظ - بل وتحتاج للاحتفاظ - بالشباب وبالنساء وبجمهور كبير من البؤساء على هامش الحياة الحقيقية."[1]

(1) Pierre Barbéris: Une mythologie réaliste." Signification et Portée". Librairie Larousse - 1971. p. 41

ولنلاحظ أن الشاب يتحول غالبًا بفعل الأحداث إلى بطل همجى، والأمثلة التى سبق أن سقناها توضح تلك الفكرة. أما المرأة فغالبًا ما تكون عرضة لتصاريف القدر، مثل شخصية جيرفيز ماكار فى رواية المَحرقة أو شخصية أوجينى جرانديه.

فى الواقع لقد وصف زولا فى روايته المَحرقة امرأة تعمل غسالة وهى جيرفيز ماكار جميلة ومجتهدة، رماها عشيقها لانتييه على الرصيف؛ حيث تعرفت إلى عامل من عمال المطابع يدعى كوبوه، تزوجها. وقد هوت هذه الغسالة وزوجها العامل الذى أدمن الكحول إلى أعماق الانحطاط، ولم تزد عودة لانتييه الأمر إلا سوءًا: لتصبح جرفيز ضحية مؤسفة للبؤس.

وبالمثل، كانت أوجينى جرانديه كما رسمها بلزاك امرأة خانعة حطمتها شخصية أبيها المتسلطة، الذى كان مثالاً ناطقًا للبخل، وحين ظهر الحب فجأة فى حياتها المسكينة بين جدران بيتها التعيسة الباردة بمدينة سوميور نجدها لا تتردد فى أن تهب كل ما تملكه من أموال (العملات الذهبية التى كان والدها يهديها إياها فى كل ذكرى لمولدها) إلى قريبها الفقير التعيس الذى لم يلبث أن نسيها، فماتت وحيدة لا تدرى ما تفعله بثروتها.

وهكذا نرى أن الروائيين الواقعيين والطبيعيين حاولوا أن يجعلوا من شخوصهم "نماذج بشرية خالدة"[1] جاعلين إياهم ممثلين لطبقة اجتماعية أو لأحد النماذج الفردية؛ مما سمح لنا بتصنيفهم حسب النوع بهدف اكتشاف الأسلوب البنيوى لتلك الشخصيات.

وتنم فكرة إبداع هذا النوع من الشخوص عن رغبة لدى هؤلاء الروائيين فى تخطى الحدث البسيط الذى من المحتمل أن تنحصر فيه الرواية إلى رحابة كونية بما يسمح للرواية بتخطى العصور، حتى ولو كانت نقطة الانطلاق هى تحليل عصر بعينه.

---

(1) المرجع السابق، ص ١٣٨.

٣ - نمطية الشخصية وتماثلها:

الشخصية فى الأدب الكلاسيكى أحادية الأبعاد، ثابتة فكما أوضحنا سابقًا حتى ولو تمردت فلن يغير هذا من وضعها شيئًا، وهى تتشابه مع شخصية التراجيديا الإغريقية المقسوم لها مواجهة القدر.

ولإبراز أحادية أبعادها فقد عمد الروائيون إلى تقديمها فى مستهل رواياتهم.

و يعمد هذا التقديم إلى إعلام القارئ بأسماء الشخصيات الرئيسية ونشاطها وبيئتها...

ولذا ففى أول فصل من كتابه **طبيب الريف**، عمد بلزاك إلى تقديم أحد شخوصه المدعو جينيستاس هكذا: "فى 1829 فى يوم جميل من أيام الربيع، كان رجل فى الخمسين من عمره تقريبًا يقود جواده على الطريق الجبلى الذى يقود إلى التجمع السكنى الكبير الواقع بالقرب من الدير الكبير... وقد كان المسافر ضخم البنية، متدثرًا بالكامل فى رداء أزرق، وكان مصففًا شعره بعناية كالتى يصفف بها فى كل صباح شعر حصانه الناعم. الذى كان يمتطيه معتدلاً ومشدودًا كضابط من ضباط الفروسية... وبرغم أنه كان قد حصل على رتبة ملازم فى 1802,فلم يكن قد وصل فى 1829 إلا إلى رتبة مقدم، برغم شواربه التى وخطها الشيب...».[1]

وكذلك الطبيب أيضًا، فى الفصل الرابع من الكتاب خلال حديثه مع المجند عن ماضيه بقصد تقديم نفسه، إنه منهج يتبعه مؤلفو الكلاسيكية: حيث يفيد أسلوب استرجاع الماضى فى تحديد كيان الشخصية ومداها بدقة ووضوح.

واستأنف الطبيب "لقد ولدت فى مدينة صغيرة بمقاطعة لانجدوك الجنوبية؛ حيث استقر والدى منذ زمن بعيد وحيث قضيت طفولتى. وحين أتممت ثمانية أعوام التحقت بالمدرسة ولم أخرج منها إلا إلى باريس لإتمام دراستى هناك..."[2]

---

(1) H.de Balzac: Le médecin de Campagne. Chapitre I. Editions Garnier Flammarion 1965. p. 29-30-31

(2) المرجع السابق ـ الفصل الرابع، ص١٨٥.

وبطول الفصل يتحدث الطبيب عن مسيرة حياته، ونلاحظ لدى بلزاك كغيره من الأدباء تدفق التفاصيل عند تقديم الشخصيات الرئيسية: مما يجعلها أكثر "إنسانية" وأكثر "واقعية".

"كان قد رأى لتوه صورته على صفحة المرآة المواجهة له. وقد أدهشته صورته، لم تكن قامته القصيرة تعكس حقيقة سنه، فقد كان يبدو فى الثامنة والثلاثين وليس فى الخمسين... وحتى مع مرور السنين فإن وجهه الأسمر المنحوت وكأنه دمية مدببة الأنف ذو عينين دقيقتين لامعتين. يبدو وكأنه قد صار مستويًا... و لم يتمالك نفسه فذكر وصوله إلى باريس بعد الانقلاب مباشرة وعشية الشتاء التى وقع فيها على الرصيف وجيوبه خاوية وهو يعانى الجوع. ويشعر بعواء بداخله عليه إسكاته... ومنذ تلك العشية أصبح تقريبًا فى حالة صعود مستمر، وصارت الملايين تجرى بين يديه كنهر... ثم ها هو من جديد على الرصيف مثل زمن الرحيل البعيد..."[1]

تلك العبارة تخص "ساكار" أحد الشخصيات الرئيسية فى رواية **المال**؛ حيث يجد زولا الوسيلة لتقديمه فى الوقت الذى لا يتوقعه القارئ؛ أى خلال مشهد الغذاء بالمطعم.

وهو يصفه لنا بدقة شديدة منطلقًا من صورته ومظهره وصولاً إلى حياته، ونجاحاته وكبواته.

وهناك منهج آخر ينتهجه **بلزاك وزولا** وغيرهم من المؤلفين الكلاسيكيين بالتأكيد وهو جعل الشخصية تتحدث عن نفسها " فقال: أهى قصة حياتى التى تبغون معرفتها ؟ ما أسهل أن أقصها، كان جدى بائعًا للخضروات، أما أنا فحتى الثامنة والثلاثين كنت أجرجر أذيالى بوصفى محاميًا صغيرًا بالأرياف، بالأمس كنت مغمورًا، فلم أسخر كتفى لمؤازرة الحكومات كما كان يفعل صديقنا "خان"، ولم أتخرج مثل "بيجين" فى كلية الهندسة... فأنا قد نشأت مع النظام الإمبراطورى، صنعته وصنعنى... حصلت على لقب فارس بعد العاشر من

---

(1) E. Zola: L'Argent. Chapitre I; Editions Fasquelle Paris 1962. p. 13.

ديسمبر، ثم لقب ضابط فى يناير 52، ثم لقب قائد فى الخامس عشر من أغسطس 45 . وأخيرًا لقب الضابط الأكبر منذ ثلاثة أشهر..."[1]

بهذه الطريقة قدم زولا أوجين روجون متحدثًا عن نفسه فى ضمير المتكلم؛ مما يجعلنا نلاحظ أن مؤلفى الكلاسيكية لا يدعون للقارئ الفرصة لتكوين فكرة ذاتية عن الشخصيات.

بل على العكس فهم يقدمون له الشخصيات بصورة إجمالية وبكثير من التفاصيل؛ حتى يستوعبها فكر القارئ بمنتهى الوضوح دون أن يكون عليه اكتشافها تدريجيا مع تقدم السرد الروائى، وينتمى هذا الوصف لإطار جماليات العرض، المماثلة لجماليات التصوير الكلاسيكى التى تكرس للشخصية فى قوالب محددة، تؤدى إلى التعرف عليها، فهذا الأدب الواقعى، كما فى فن التصوير لجماليات البورتريه يقوم على مبدأ التماثل فى أدق التفاصيل، فها نحن إذًا بصدد نوع من الجماليات "التابعة"، جمالية النموذج الذى لا يضيف شيئًا لما هو موجود، تلك الرؤية المتكاملة التى تتكون لدى القارئ عن الشخصية فى بداية الرواية تواكب بناء الشخصية ذاته.

والشخصية الكلاسيكية ـ فى الواقع ـ هى شخصية خاضعة للاستمرارية أى لحتمية كونية؛ مما يجعل منها كيانًا إستاتيكيا ثابتًا.

فهى لا تعرف القطع ولا التحول ولا التبدل، فبمجرد وضع معالم الشخصية، فإنها تحتفظ بها طوال مسيرتها دون إمكانية تغييرها كجندى الشطرنج.

هذا المفهوم للشخصية الروائية وهذا المنهج فى تصويرها ساهم فى إنشاء "التأثير الواقعى"، فالمشكلة الكبرى التى جابهت مؤلفى الكلاسيكية هى ماذا ينبغى عمله لجعل الروايات صادقة؟

فبعد وصف الشخصية بصورة دقيقة، يجدر إيضاح الإطار التاريخى وزمن الحدث، وتلك هى المؤشرات التى يسوقها المؤلفون فى بداية أعمالهم.

---

(1) E. Zola: Son excellence Eugène Rougon. Chapitre III. Edition Fasquelle Paris 1962 p. 85 - 86 .

"فى 1829 فى صباح يوم ربيعى جميل، كان رجل فى الخمسين من عمره يقود جواده فى طريق جبلى..."(1)

"كان ذلك فى ميجارا، ضاحية بقرطاج، بحدائق هاميلكار، كان الجنود الذين تحت قيادته بصقلية يصنعون وليمة احتفالاً بذكرى معركة إيريكس، وحيث كان السيد غائبًا، وكان عددهم كبيرًا كانوا يأكلون ويشربون بمنتهى الحرية. "(2)

" دقت الساعة الحادية عشر بمبنى البورصة حين ولج ساكار لدى أسرة شامبو بالبهو الأبيض المذهب، الذى تفضى نافذتاه العاليتان إلى الميدان."(3)

تعتبر التلميحات التاريخية فى غاية الأهمية فى مؤلفات **بلزاك وزولا**، التى تعد نوعًا من التكتلات تحوى عددًا لا نهائيا من الشخصيات فى مواقف مختلفة، . ولكن كان يتعين على المؤلف ألا يمل القارئ أو أن يضل فى أثناء تلك الروايات العملاقة **مثل الكوميديا الإنسانية لبلزاك وأسرتى روجون. ماكار لزولا.**

فماذا ينبغى عمله لجعل كل هذه المواقف صادقة، وكذلك كل تلك الشخصيات خلال مسارها اللانهائى ؟

" كان تجسيد مشهد العالم أمام القارئ بالنسبة **لبلزاك** هو بالطبع إمداده بفكرة عن كثرة الأوضاع الاجتماعية، والمشاعر والطموحات التى يمور بها عصر لا يعرف الاستقرار... والأعمال العديدة التى اندرجت تحت عنوان **الكوميديا الإنسانية** قد أوضحت بالفعل الطبيعة التعددية المثيرة للمشاكل فى المجتمع الذى يعيشه **بلزاك**."(4)

لذا فإن ذلك العمل الأدبى الضخم ارتكز - شأنه فى ذلك شأن مجموعة روايات زولا فيما بعد - على تقنية ابتكرها بلزاك وهى " عودة تجسيد

(1) H. de Balzac Le médecin de campagne. Chapitre I. p.29

(2) G.Flaubert ; Salambo. Chapitre I. Oeuvres completes. L'intégrale. Editions du Seuil 1964. p. 694.

(3) E.Zola: L'Argent. chapitre I.P.7.

(4) Geogre Poulet: Les métaphores du cercle. Pion 1961. p. 372 - 374.

الشخصيات"، وقد استحدث تلك التقنية فى رواية **الأب جوريوه**، وهو أسلوب يعمد إلى الاقتصاد؛ حيث إن مجموعة أعماله التى تندرج تحت مسمى **الكوميديا الإنسانية** تحوى ما بين ثلاثة أو أربعة آلاف شخصية، وحتى يصف المؤلف إحدى الشخصيات، فإنه يعمد إلى تحويل القارئ إلى رواية أخرى من أجزاء المجموعة: حيث يكون قد عرض قبلاً لوصف تلك الشخصية تفصيلاً.. فلو كان هذا الفرد ممثلاً لطبقة اجتماعية معينة، فإن الرواية التى يتم الاستشهاد بها تثرى الرواية الجديدة بتحليلاتها، (كما رأينا فحين يصف المؤلف مكانًا معينًا، يعفيه ذلك من وصفه فى عمل لاحق).

ومن ثم فبالرجوع إلى رواية أخرى لمعرفة شخصيتى فوتران أو راستينياك مثلاً، فسوف نتعمق فيما ساقه الكاتب قبلاً لتصوير شخصية البائس أو شخصية الوصولى.

ومن ناحية أخرى نجد أن " عودة تجسيد الشخصيات" قد أنشأت نوعًا من التجانس فى قلب عمل أدبى عملاق بهذا الحجم؛ حيث يكون لدى القارئ انطباع بمتابعة - رواية تلو الأخرى - مغامرات مجتمع بأكمله، وكأننا نتابع مسلسلاً؛ حيث نجد فى آخر الرواية شخصيات صادفناها فى البدايات.

و•من جانبه حاول زولا، من خلال مجموعته **أسرتى روجون ـ ماكار** أن يدرس النقائص الوراثية التى تنتشر فى مختلف البيئات لخمسة أجيال متتالية، ويتشابه بناء هذا العمل الأدبى جدا مع **الكوميديا الإنسانية**، فكل رواية فى المجموعة قائمة بذاتها، ولكنها فى ذات الوقت مرتبطة زمنيا، سواء على الصعيد العائلى أو على صعيد الأحداث بين رواية وأخرى، تشكل وحدة وانسجامًا بين الروايات المختلفة.

وهكذا فإن التقنيات التى استخدمها أدباء القرن التاسع عشر لتأكيد مصداقية رواياتهم، تتكاثر أمامنا كلما قمنا بتحليل تلك الأعمال، فهكذا اكتشفنا تقنية جديدة وهى تقنية العلاقة السببية المستخدمة للربط بين أحداث الرواية.

ففى كل عمل نلاحظ نفس ترتيب مسيرة الأحداث، فهى تبدأ بالمقدمة ثم العرض ثم الحبكة وأخيرًا الخاتمة.

وذلك المنهج الآلى إلى حد ما يتسم به فن الحكى فى القرن التاسع عشر يعطينا انطباعًا أن الأحداث كما اللآلئ المصفوفة فى مسبحة: أى أن الأحداث لا تفاجئنا بتحول غير منتظر ولكن على العكس تمامًا فهى تتبع محورا محددًا سلفًا.

ولكن ماذا يحدد ذلك المحور ؟

٤ - الزمنية المحورية:

فى الرواية الكلاسيكية أو بالدقة فى الرواية الواقعية والطبيعية يتعلق الأمر بنوع من الزمنية ذات الطابع المحورى. وهى لازمة لبنية محكمة للرواية، فهى إذًا "اتفاقية على الشكل "على المؤلف احترامها، "على عكس المعمول به حاليا فالزمنية تعتبر إما وسيلة تقنية متاحة بحرية تامة للمؤلف لبناء قصته. إما كتسلسل عتيق للأحداث ينبغى تجنبه فى البناء المتداعى الذى هو السرد الحديث".(1)

وفى هذا المجال، يمكن ذكر جان ريكاردو الذى حاول مقارنة "السرد القديم" "بالسرد الحديث"، مبينًا ما بينهما من اختلافات:

"يعتبر السرد هو تركيبًا للأحداث فى موضعها، ويمكن فى حالة السرد المعتاد أن يعتمد على تسلسل متوالٍ للأحداث. وهكذا يتم احتواء مجال السرد القديم فى المجال الأرحب الذى عرفه السرد الحديث، باعتباره منطقًا أرحب يتخطى منطق التسلسل العتيق".(2)

والواقع أننا لو بادرنا بدراسة متعمقة للأب جوريوه نرى بوضوح أن بلزاك يصر فى مختلف جوانب العمل على الملاحظات الخاصة بتسلسل الأحداث كالساعات والأيام والشهور والسنين.

---

(1) Neide de Fria: Structure et Unité dans les Rougon Macquart. "La poétique du cycle". Editions A.G.Nizet 1966. p. 172

(2) Jean Ricardou: problèmes du Nouveau Roman. "Page. Film. Récit". Editions du Seuil 1967. p. 82-83.

وهكذا يبدو بوضوح أن الحركة الفاعلة فى الأب جوريوه تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

ا) العرض: ويستمر لمدة يومين فى بداية شهر ديسمبر، تليها عدة أيام؛ حيث يحاول راستينياك بلا جدوى أن يقتحم بيت السيدة راستو والحصول على معلومات عن حياة الأب جوريوه السابقة.

ب) التحضير: وهو يستمر خمسة أيام أى فى الأسبوع الثانى من ديسمبر من الخميس إلى الثلاثاء يليها عدة أيام ثم شهر.

ج) الدراما المتعددة الأطراف: خلال أمسية كان فوتران وراستينياك يعقدان فيها اتفاقًا، ثم يمر أسبوع منذ العشاء القاتل إلى حين وفاة الأب جوريوه.

تلك هى الأقسام الكبرى بالعمل من جهة التسلسل الزمنى.

المقدمة	العرض			التحضير (راستينياك) الغذاء	الحبكة فوتران		المأساة والنهاية	
غموض جوريوه	استشفاف الغموض	اتضاح الغموض	اكتشاف الغموض		العشاء	الغذاء	الاحتضار	الموت
راستينياك	الطموح	الغذاء	العشاء الترتيبات	الحفل	وصف الحفل		الحفل	
البرجوازية غموض فوتران	استشفاف الغموض						القبض على الجانى	

بداية ديسمبر ←→ يومان ←→ بضعة أيام من ديسمبر ←→ أسبوع ←→ ديسمبر ←→ يومان من يناير

فبراير ←→ خمسة أيام

ولا يمكن إنكار أن البنية الروائية تحتوى على عنصر الزمن فيما يتعلق بأى مؤلف قيد الدراسة، وأى طراز من الروايات المطروحة للتحليل، أيا كانت الزاوية التى نحاول تحليلها، بل إن "المنظور البحثى وبنية العمل المطروح للدراسة لا يجب أن تشير فقط إلى قيم زمنية من تلك التى نعنى بالاهتمام بها فى كل حالة على حدة، ولكن أيضًا إلى الأسلوب الذى نبرز به تلك القيم الزمنية"[1]: لذا تمثل الزمنية المحورية العمود الفقرى للروايات الكلاسيكية. فهى زمنية يتم التعبير عنها بشكل مسطح، كما يتم التعبير عن المكان بشكل مسطح أيضًا، وقد قام برجسون بتحليل تلك الرؤية الزمنية فى كتابه La Pensée et le Mouvant فى هذه العبارة:

«طوال تاريخ الفلسفة نجد الزمن والمكان موضوعين فى نفس المنزلة، ويتم التعامل معهما كشيئين من نفس النوع، فتتم دراسة المكان وتحديد طبيعته ووظيفته، ثم ننقل النتائج المستخلصة للزمن... وللانتقال بين الواحد والآخر نكتفى بتغيير لفظ واحد فنحل لفظة "التوالى" محل لفظة"التجاور"، وهكذا نتحول تماما عن المدة الواقعية..."[2]

وهكذا يرى برجسون حدوث "**تحييز للزمن**"(*) فى الفكر البشرى، نجده أحيانًا فى العلوم البحتة كالفيزياء والميكانيكا، وقد كان لتلك العلوم بالتأكيد تأثيرها على الفلاسفة، ولكنها أيضًا أثرت بشكل عام على المفكرين جميعًا، فساهمت فى إنشاء رؤية للعالم انعكست فى أعمال المبدعين.

ومن ثم ففى العلوم وفى الفكر البشرى يبدو الزمن متقطعًا، أحادى البعد، محورى، متواتر بسرعة واحدة: فهو إذًا مستقر ومنتظم، بل هو أيضًا إستاتيكى (ثابت) شأنه شأن المكان؛ تكون مساحته قابلة للقسمة كالحيز المكانى، ولا تتيح لنا

---

(1) Neide de Fria: Structure et Unité dans les Rougon Macquart. "La poétique du cycle". p. 173-174.

(2) Henri Bergson: La Pensée et le Mouvant. PUF 1955. P. 5 .

(*) أى إضفاء المكانية على الزمن (المترجمة)

تلك الرؤية المكانية للزمن رؤية طبيعته المركبة متعددة الأبعاد التى لن يقدرها حق قدرها سوى الأدب الحديث.

فالزمن فى الأدب الواقعى هو زمن محسوب بالدقيقة، هو زمن بالمعنى العلمى وليس زمنًا معيشًا، هو (امتداد) مساحة وليس مدة (دوام).

وعلينا إذًا انتظار مولد الأدب الحديث (مع برووست وجويس وغيرهما...) حتى تتغير الرؤية الزمنية ويحل الزمن العلمى محل الزمن الشعورى.(*)

بيد أن هناك عنصرًا آخر يجذب الانتباه خلال قراءة المؤلفات الواقعية والطبيعية

وهو "الحاضر المطلق"، وهو منهج درامى يعطى القارئ فرصة الشعور بأن الحاضر بسبيله للتجسد أمام عينيه، وأن الحدث بسبيله للحدوث أثناء القراءة، ولكن تلك اللحظة الحاضرة هل هى موجودة بالفعل أم أنها محض خيال ؟

" فيما يتعلق باللحظة الراهنة أى اللحظة المحسوبة حسابيا، التى تمثل ما تمثله النقطة فى علم الرياضيات بالنسبة للمستقيم، يتضح أن تلك اللحظة هى محض فكرة تجريدية، أو مجرد رؤية فكرية لا يمكن أن يكون لها وجود واقعى."(1)

إذًا فقد اخترع مؤلفو الواقعية زمنًا للسرد، هو اللحظة الراهنة، لإعلاء مصداقية الرواية، و يبدو هذا متناقضًا إلى حد ما، ولكن فى القرن التاسع عشر كان القارئ يجد هذا المنهج مقنعًا تمامًا.

ومع أن مصداقية الروايات والقصص المسرودة كانت هدفًا للروائيين آنذاك، إلا أن آمالهم لم تتوقف عند ذلك الحد: إذ ما نفع أن يصدق القارئ قصة إن كان سينساها بعد قراءتها ؟

(*) أى الزمن الذى تلتقطه المشاعر والإدراك (المترجمة)

(1) Henri Bergson: La Pensée et le Mouvant. P. 168.

فالسبب الحقيقى لتلك الأوصاف الدقيقة التى تكون صادمة أحيانًا ليس سوى سبب أخلاقى فى المقام الأول.

٥ ـ الفن فى خدمة الأخلاق:

كثيرًا ما صدم بلزاك الرأى العام بكتاباته التى كانت تبغى وصف الواقع، كما كان هناك من كانت مؤلفاتهم مادة لانتقادات قاسية من أمثال **فلوبير وزولا**...

وضمن ما وجه لبلزاك من انتقادات فى 1841 قد من رجل يدعى شود إيج يقول فيه: " مما يدعيه السيد بلزاك، ومما لن نتهاون فيه هو ما ينم عنه بصلف عنوان مجمل أعماله. ألا وهو معرفة تقاليد العصر بعمق وتصويرها بصدق شديد، ما هى إذًا تلك التقاليد التى يود السيد بلزاك تصويرها؟ عادات حقيرة تثير القرف دافعها الوحيد هو الفائدة الحقيرة القذرة، ولو صدق هذا المؤرخ والفيلسوف المزعوم، فإن المال والرذيلة هما الوسيلة والهدف الوحيدان لكل رجال اليوم"(1)

وقد انبرى **زولا** مدافعًا عن **بلزاك** ضد الاتهامات الموجهة إليه قائلاً:" بلزاك فقط هو من استطاع أن يكتب ملحمة عصرية، كان ينبغى له أن يتذوق الإفلاس حتى يخرج لنا شخصية سيزار بيروتو العظيمة، الذى يبدو وهو فى متجر العطور فى مثل عظمة أبطال هوميروس فى مواجهة طروادة، وكان ينبغى أن يمشى على أرصفة باريس بحذاء منزوع النعل حتى يعرف قاع المدينة، وينصب أمام أعيننا أنماطًا خالدة من الشخصيات مثل جوريوه وفيليب بريدوه ومارنيف والبارون هيلوه وراستينياك... فالرجل السعيد الذى يهضم فى راحة ما أكله، ويمضى أيامه دون صدمات، لم يكن قط لينزل إلى حمى تلك الحياة العصرية، إن بلزاك هو ممثل دراما المال الذى أفرز من المال كل ما يمكن إثارته من مآس رهيبة

(1) Cité par Pierre Barbéris: Balzac, une mythologie réaliste. P. 246.

ينطوى عليها العصر الذى نعيش فيه، كما حلل الأهواء التى تحرك شخوص المهزلة المعاصرة، لقد صور عصره بشكل يثير الإعجاب."[1]

وآخرون غير بلزاك وجدوا أنفسهم متهمين بتهمة اللاأخلاقية؛ لأن طبقة من القراء وأحيانًا الصفوة منهم، لم تفهم المغزى الأخلاقى من هذه المؤلفات الواقعية، ومن الاتهامات الأكثر شيوعًا نسوق قضية فلوبير التى أثارتها روايته مدام بوفارى.

" أقول: أيها السادة، إن التفاصيل الإباحية لا تكفر عنها الخاتمة الأخلاقية، وإلا أمكننا سرد جميع مظاهر التهتك التى لا يمكن تخيلها ووصف دناءة وخسة المرأة الساقطة، ثم نجعلها تموت على فراش حقير فى مستشفى... فتصوير الانحلال عادة ما يكون أكثر تأثيرًا من التفكير المنطقى البارد، هذا ما أود الرد به على تلك النظرية، هذا ردى الأول ولكنى أمتلك ردا آخر.

أؤكد أن رواية مدام بوفارى المطروحة للنقد من الناحية الفلسفية ليست أخلاقية على الإطلاق؛ فهى بلا شك تموت مسممة... وتموت بعد أن كان لها عشاق... من يستطيع إدانة تلك المرأة فى الكتاب؟ لا أحد، ها هى النتيجة، إذًا لو لم توجد شخصية واحدة فى كل الكتاب تجعلها ترتدع، لو لم توجد فكرة واحدة ولا سطر واحد ينتقد الفحشاء، فأكون أنا إذًا محقا ويكون الكتاب فعلاً لا أخلاقيا.

هذا الفكر الأخلاقى ينتقد الأدب الواقعى ليس لكونه يصور الأهواء... فالعالم لا يحيا إلا بموجبها والفن عليه أن يصورها، ولكن عندما يصورها الأدب بلا ضوابط وبلا حساب فالفن دون قواعد لا يصبح فنا... وفرض قاعدة وحيدة على الفن هى قاعدة مراعاة الآداب العامة لا يعنى أنها تخضعه، بل هى تشرفه وتنزهه."[2]

---

(1) المرجع السابق.

(2) Le Procès de Madame Bovary: Réquisitoire de Monsieur l'Avocat impérial M.Ernest Pinard. ouvres Complètes, Tome II. L'intégrale. P. 731 .

ويوضح هذا الاتهام مدى عدم فهم الجمهور الذى لم ير فى التنديد بالشر وبالفقر وبالرذيلة وسيلة لشفاء المجتمع: لذا فمؤلفو الواقعية والطبيعية كانوا غالبًا ما يوضحون مثل زولا فى 1880 فى **الرواية التجريبية** أن دور الأخلاقيين التجريبيين يكمن فى توضيح آلية المفيد والضار واستخراج حتمية الظواهر البشرية والاجتماعية: أملاً فى التوصل إلى التحكم فى تلك الظواهر والسيطرة عليها، أو باختصار وصولاً إلى الهدف الذى طالما حلمت به البشرية ألا وهو: غزو الطبيعة.

فقد كان هدف الروائيين الواقعيين والطبيعيين فى القرن التاسع عشر هو تحرير الإنسان من بؤسه ومن مصيره الذى رسمه له المجتمع؛ حتى يستطيع التصرف كسيد وليس كعبد أى " كسيد مالك للطبيعة" كما يقول ديكارت.

ويندرج ذلك المفهوم للفن عمومًا، وللأدب خصوصًا تحت أسلوب جمالى كلاسيكى يخضع الفن لمجال المعرفة والأخلاق...

وسيبقى علينا انتظار تربع الفن الحديث على العرش؛ حتى يعتبر المبدعون، وخاصة الروائيين منهم الفن كمجال مستقل، قائم ومكتف بذاته.

الفصل الثانى

جماليات برووست وعلم الظواهريات الفينومينولوچيا

لماذا أطلق برووست على جملة أعماله البحث عن الزمن المفقود؟

هل علينا البحث فى هذا العمل الأدبى عن "حدوتة عن الزمن"[1] كما قال بول ريكور؟

لو أن تجربة الزمن بالرواية يمكن تبريرها باعتبارها هى المغامرة، فليس ذلك بسبب اقتباسها من تجربة مؤلفها الحقيقى. ولكن بقدر ما للخيال الأدبى من قدرة على إبداع " البطل - الراوى" الذى يمارس نوعًا من البحث عن الذات؛ حيث تكمن المغامرة تحديدًا فى البعد الزمنى.

إذًا فالقص يدين بالخيالية لتركيبته السردية وحدها التى تعرض لعالم يحاول فيه "البطل - الراوى" استعادة معنى حياة سابقة هى فى ذاتها خيالية.

ففى رسالة موجهة من برووست لهنرى دى رينييه فى 1920 نقرأ الآتى: "... دعنى أقول لك: إنى لا أتفق معك إذ ترى فى هذا العمل الأدبى المصنوع "مذكرات وذكريات" فى حين أن كلمة النهاية قد كتبت على آخر أجزائه (الذى لم ينشر بعد)

(1) Paul Ricoeur: Temps et Récit. Tome II La configuration dans le récit de fiction. "4 L'expérience temporelle fictive" (3 A la recherche du temps perdu: le temps traversé). Editions du Seuil. Novembre 1984. p. 246.

قبل الانتهاء من تأليف الأجزاء التى سبقته إلى النشر. فضمير المتكلم "أنا" ما هو إلا مجرد صيغة، وظاهرة الذاكرة التى تطلق العنان للعمل الأدبى ما هى إلا وسيلة مقصودة..."[1]

فبرووست يثبت هنا أنه كاتب وجد صيغة لمؤلفاته، طبقًا للفظ الذى اختاره؛ مما يعنى أنه بمجرد تصور العمل الأدبى يحدث تباعد تجاه معطيات السيرة الحياتية، وهكذا يصبح ضمير المتكلم "أنا" وسيلة يتخطى بها المؤلف مستوى السيرة الذاتية: لأن "إرساء بناء الخيالى لصاحب التجربة والكاتب هو وحده ما يسمح بتخطى مسألة السيرة الذاتية"[2]

وعليه، لو أن ضمير المتكلم هو الصيغة السردية المركزية فى جملة أعمال برووست، فكيف يتكون هذا الضمير ؟

١ - بناء ضمير المتكلم "الأنا":

لقد ابتدع بروست الأنا خصيصى لشخصنة مادته الروائية. ولكن كيف توصل لذلك؟

"... لقد فهمت أن كل مواد العمل الأدبى كانت هى حياتى الماضية، فهمت أنها جاءتنى من خلال المتع التافهة، والكسل، والحنان، والألم المخزون بداخلى، دون أن أدرك اتجاهاتها أو أتأكد حتى من استمراريتها، أو أن البذور التى تحوى كل المواد الغذائية اللازمة للنبتة يمكن أن تنمو، وأن أجد نفسى وقد رهنت وجودى بوجودها دون أن أدرى."[3]

ففى هذه الحياة الماضية الممتلئة بالأحداث وباللقاءات، فإن كل ما يدخل فى حيز إدراكه، أو فى منظوره يصبح جزءًا لا يتجزأ من كيانه الشخصى.

---

(1) Correspodance de Marcel Proust. Tome XIX. Editions Philip Kolb. Plon 1991. p. 630 631

(2) Pierre Campion: Le Je Proustien. "Invention et exploration de la formule". Poétique n°89. Février 1992.

(3) Marcel Proust: Le Temps Retrouvé. Tome III. Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard 1954. p. 899.

ويمكن ذكر شخصية صوان - على سبيل المثال - البطل الذى يقال عنه فى هذا الصدد: "... شخصية صوان فى بداياته هى التى أستعيد فيها أخطاء مرحلة الشباب المحببة إلى نفسى. ومن ناحية أخرى هى لا تتشابه مع الآخر (الذى عرفته تماما فيما بعد)، ولكنها تتشابه مع الأشخاص الذين عرفتهم فى نفس الفترة كما لو كانت حياتنا كالمتحف الذى يحوى كل الأنماط الإنسانية فى حقبة واحدة، فيبدون وكأنهم مرتبطون برباط عائلى ذى صبغة واحدة،... فشخصية صوان فى البداية، تملؤها الرغبة فى شغل الفراغ، كما يملؤها عبير شجرة القسطل الكبيرة وسلال الفراولة البرية ونفحة من الريحان."[1]

وهكذا أيضًا بالنسبة للأماكن. فكما يقول بيير كامبيان الأمر يتعلق بنوع من "الجغرافيا العقلية"[2] للأماكن.

والمثال الأكثر وضوحًا على ذلك هو العلاقة التقابلية التى أرساها الراوى بين جهتى ميزيجليز و جيرمونت حيث يصف مناظر نموذجية عقلية بحتة تمثل الجهتين المتقابلتين فى المنطقة وفى فكر المتكلم "الأنا"، فيقول:

«حيث إن والدى كان دائم الحديث عن جهة ميزيجليز كأجمل منظر للسهول رآه فى حياته وعن جهة جيرمونت كنموذج لمنظر البحيرة، فقد أضفيت عليهما، وأنا أتصورهما ككيانين مختلفين، ذلك الارتباط أو تلك الوحدة التى لا تتاح سوى لإبداعات العقل... ولكنى جعلت بينهما مسافة، أطول كثيرًا من تلك التى تفصلهما بالكيلومتر، تلك المسافة التى توجد بين فصى كخى حين أفكر فيهما، وهو نوع من المسافات العقلية التى لا تكف عن التباعد[3].

ونسوق مثالاً آخر هو مثال منطقة الفيفون، وهى بحيرة تجرى فى الاتجاه المعاكس والمشاة يصعدون مجراها بحثًا عن منابعها الأسطورية التى لم يصل إليها أحد قط.

---

(1) Marcel Proust: Du côté de chez Swann. Tome I. Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard 1954. p. 13.

(2) Pierre Campion: Le Je Proustien. P. 10.

(3) Marcel Proust: Du côté de chez Swann. Tome I. p. 133.

فالأمر يتعلق هنا «باستدعاء رمزى لمجرى مياه دافقة يصعد إلى المنبع، أى مجرى البحيرة كما تتصوره عقلية الطفل».[1] وتبدو لنا الفيفون إذًا كبحيرة تجرى فى العقل وفى حيز الأنا الداخلى.

ولكن ما هى طبيعة ذلك الحيز الداخلى؟

هو حيز رمزى تترابط فيه كل العناصر. ليس برباط حقيقى. ولكن بفضل الفهم، فتنشئ حيزًا متجانسًا يميل لإرساء نوع من التناغم، ذلك هو حيز العقل المبدع.

فالبطل يقوم بامتلاك الواقع عندما يبدع هذا الرباط الخيالى.

ومن ثم يمكن أن نفهم أن امتلاك الواقع معناه أن الأنا يفكر فى أمور العالم وفى ذات الوقت " تجد الأشياء حقيقتها فى إعمال العقل" و" يجد العقل حقيقته فى امتلاك الأشياء كما يستوعبها بحسب طبيعته الخاصة"[2]

نصل هنا إلى ظواهرية الفاعل وكيانه (أى فينومينولوجيا الفاعل والأونتولوجيا الخاصة به)، وهما ترتكزان على العلاقة الجدلية بين العقل والواقع.

وفى هذا الصدد نتساءل: لماذا يتمسك برووست بعملية التملك ؟ هل لكونها جزءًا من عملية بناء الأنا ؟

يجب ملاحظة أن صيغة الأنا تتكون تدريجيا انطلاقًا من تجربتين أساسيتين: الأولى هى تجربة الانفصال والثانية هى تجربة الاستحواز.

" فالعديد من الفصول فى البحث عن الزمن المفقود تصف تجربة تؤسس للانفصال وتهدف لإعادة الاستحواز؛ حيث إنها عملية جوهرية ملازمة لوجود الشعور ذاته أو دعونا نقول كيان المرء."[3]

(1) Pierre Campion: Le Je Proustien. p.11.

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق - ص ٥.

مم تتكون تجربة الانفصال ؟

هى تتكون من " تجربة الإيمان بالواقع الجوهرى والفاعل للأشياء، ولكن ذلك يتم فى صورة خيال أسطورى يجعل العالم الخارجى هو مجال إبراز ذلك الواقع، هنا والآن، لدى الغير."(1)

فنلاحظ فى تجربة الانفصال جدلية بين الأنا والواقع: لأن صيغة الأنا تبرز قيمة تلك التجربة، وتلك الفردية، وذلك الشعور بالنسبة للآخر من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الانفصال يبرز التجربة الذاتية. وهى مرحلة ضرورية لتحقيق إعادة الاستحواز على الواقع، الذى تحول إلى أسطورة، كما اعتاد الراوى فى البحث عن الزمن المفقود أن يقول على طول العمل الروائى:

"... كما يحدث فى تلك اللحظات الحالمة فى وسط الطبيعة: حيث يتوقف التصرف بشكل اعتيادى، وتتم تنحية مفاهيمنا المجازية عن الأشياء، فنؤمن إيمانًا عميقًا بالأصالة وبالحياة الذاتية للمكان الذى نوجد به... إذ فى ذلك الوقت كل ما لم يكن أنا، سواء من الأرض أو الكائنات، كان يبدو لى أقيم وأهم. يتمتع بوجود أكثر واقعية مما يبدو للناس الناضجين، ولم أكن أفصل بين الأرض والكائنات."(2)

ومع ذلك، فإن الخطر الذى يتربص بالذاتية بعد تجربة الانفصال هو ما دعاه برووست خطيئة الوثنية أو التعبد للأشياء.

وتلك هى بالتحديد الخطيئة التى ارتكبها صوان فى أكثر من مناسبة طوال حياته، أولاً حين ادعى أنه أمسك بخلاصة فن فيرميير(*)، ثم حين أراد أن يسيطر على فكر أوديت وأخيرًا فى محاولة فهم لوحات بوتتشيللى من خلالها، إذًا فصوان يرمز للذاتية حين تقع فريسة لعبادة الأشياء، ويريد برووست أن يقول من خلال ذلك الرمز أن إعادة الاستحواز لا- يجب أن تتحول إلى عبادة للأشياء ولذا فهو يبتكر الخيال.

(1) المرجع السابق، ص ٧.

(2) Marcel Proust: Du côté de chez Swann. Tome I. p. 168- 169.

(*) هو فنان مصور هولندى عاش فى القرن السابع عشر يتميز بأسلوب خاص فى خلط الألوان. (المترجمة)

ولكن ما العلاقة بين الخيال وإعادة الاستحواز؟

يبدأ الفاعل. مبدع الخيال بعملية استبطان للعالم الخارجى (أى ربطه بالباطن) وهكذا يصبح الإبداع " وسيطًا مناسبًا للعالم الذى يعانى منه الفاعل باعتباره منفصلاً عنه"[1]

بل أكثر من ذلك، فما يميز الإبداع بشكل عام هو إمداد العالم بشىء جديد بدلاً من انتزاعه منه، وتكون الكتابة هى الوسيلة التى يبدع بها الفاعل الخيال، فنجد البطل الذى كان فى البداية يتسقط الوحى، جالسًا يدون بعض النصوص القصيرة بعد كل تجربة للانفصال وللرغبة فى الاستحواز.

ونود لفت النظر أيضًا لوجود جدلية ثانية بين الانفصال والاستحواز، فمشاهد الاستيقاظ التى وصفها برووست كثيرًا فى جنبات الرواية، وخاصة فى بدايتها تمثل الاجتياز من عالم عدم التمييز إلى عالم الانفصال:"... الكل الذى لم يكن سوى جزء منه وفقدان الشعور الذى انسلخت منه سريعًا كى أتوحد."[2]

وهناك عبارات أخرى شديدة الطلاقة تصف هذه الرغبة فى الاستحواز بعد الانفصال يمكن أن نستشهد من بينها بمشهد أجراس مارتنفيل.

وأول ملاحظة نبديها بالنسبة لهذا المشهد أن هذه التجربة تقع بين سلسلة من الفرص الضائعة والإبداع النصى.

ولكن ماذا يحدث فى أثناء النزهة ؟

هذه المرة يحصل الراوى على انطباع كامل، بعكس المرات الأخرى، ويترجمها إلى لغة بعد أن تكون قد تحولت إلى فكرة فى رأسه.

فيصبح التسلسل بهذا الشكل: انطباع كامل، يليه فكر جديد، ثم إبداع (أى كتابة).

---

(1) Pierre Campion: Le Je Proustien. p. 7.

(2) Marcel Proust: Du Côté de chez swann. Tome I.p.4.

فنجد فى بداية عبارته تشخيص حقيقى للأجراس، ويشير هذا إلى "إسقاط رغبة الطفل على الأجراس".[1] فهو يؤنثها ثم نراه، بفضل أسلوبه البلاغى، يعلن ظاهرة الانفصال: "كانت تذكرنى (...) بثلاث فتيات فى الأساطير، تُركن بمفردهن؛ حيث يهبط الظلام وبينما نحن نبتعد بخيولنا رأيتها تبحث عن الطريق فى وجل وبعد تعثر أجسادها الغضة عدة مرات، انضمت الواحدة للأخرى وانزلقت الواحدة تلو الأخرى دون أن يبدو منها على السماء التى لا تزال وردية اللون إلا خيالاً واحدًا أسود اللون، ساحرًا ومستسلمًا وتختفى فى الليل."[2]

وكأن الكتابة فى تلك التجربة وسيلة لتخطى الانفصال بلا أدنى تعظيم للأشياء، ورفع الاتحاد التى تنبع منها؛ حيث يبدأ الطفل فى الغناء.

ومن ثم، وكما قلنا سابقًا فإن تعمق الفاعل فى الواقع (أى الاستحواز المناسب) هو المشكلة التى يحلها التأليف الأدبى؛ إذ بفضل الانطباع الذى يستقبله لأجراس مارتنفيل، فإن تلك العبارة الصغيرة التى كتبها تبشر بالرواية التى كان ينوى إبداعها فى نهاية العثور على الزمن المفقود.

فالعمل الفنى بالنسبة له هو الوسيلة الوحيدة لتحديد انطباعاته، بينما لم يستطع صوان الاحتفاظ بلحظاته المتأملة الهاربة فى طيات مؤلف طويل.

وإن كان الأنا مبدعًا يتعمق العالم متفكرًا فيه منذ الطفولة فلنا أن نتساءل: إلى أى مدى بالتحديد تمتد هيمنة الفاعل لدى برووست؟

يبين لنا البطل فى بداية الرواية أن الحيز المكانى الخاص به محدد كما هو حال كل الأماكن التى مرت بحياته، ويبين كذلك كيفية تملكه لذلك الحيز:

"... كنت قد رأيت الواحدة ثم الأخرى مرارًا، هى غرف سكنتها خلال حياتى، وانتهيت بأن تذكرتها كلها فى فترات الحلم الطويلة التى كانت تلى يقظتى: غرف شتوية حيث ننام... وغرف صيفية حيث نعشق الاتحاد بالليالى الدافئة... وأحيانًا

(1) Pierre Compion: Le Je Proustien. p. 12.

(2) Marcel Proust: Du côté de chez Swann. Tom I.p. 180.

غرفة من طراز لويس السادس عشر... وأحيانًا على النقيض أخرى تكون صغيرة وسقفها شديد الارتفاع، أو هرمية الشكل."[1]

نلاحظ هنا أن الأنا تستحوز على المكان والزمن، فهناك تلميحات تاريخية بفضل استحضار طراز من طرز الأثاث الداخلى، هو طراز لويس السادس عشر وهو تلميح لتاريخ فرنسا والآخر هو الشكل الهرمى الذى يرمز للحضارات الكبرى فى بدايات الإنسانية.

ولكن لماذا يعمد بروست إلى التلميح لتاريخ الإنسانية، بينما الاستحواز هو دائمًا استحواز مكانى ؟

يعمد بروست من خلال الراوى إلى ما أطلق عليه **هيوسرل** "اختزال القدرة على استحضار الصور فى الخيال" وهو منهج تفكيرى يعتمد على تنويع محتوى ما يقدمه باستمرار (كتصوير المشاعر مثلاً) بقصد استنباط جوهر الظاهرة المراد التعبير عنها (وهى خاصية شمولية المشاعر لاستحالة تآلفها لحظيا مع موقف معين).

فعندما يتحدث بروست عن كل تلك الغرف المتباينة قدر المستطاع والمرتبطة بتاريخ البشرية. فهو يحاول وصف حالة الراوى وصولاً إلى الإنسان بشكل عام منذ نشأة البشرية، فى لحظة الصحوة أى فى لحظة الانتقال من عالم "اللاتمييز" إلى عالم "الانفصال".

ويتعلق الأمر لدى بروست باستنباط خاصية شمولية المشاعر؛ إذ إن هناك استحالة لحظية للتآلف مع موقف الانفصال عند اليقظة، فتلك اللحظة لا ينتج عنها سوى جزع عميق بسبب ضياع الهوية؛ إذ كما يقول الراوى: "حين كنت أستيقظ أثناء الليل؛ حيث كنت أجهل أين أنا، لم أكن أعرف فى اللحظات الأولى حتى من أنا، بل كنت فقط أمتلك ذلك الشعور البدائى بالوجود فى بساطته الأولية. كما ينتفض فى أعماق الحيوان. فأكون أشد تجردًا من إنسان الكهوف"[2]

---

(1) المرجع السابق، ص ٧ ـ ٨.

(2) المرجع السابق، ص ٥.

وهذا الانفصال يسمو بالراوى - بواسطة الجزء - إلى الإبداع الإنسانى، معبرًا عن ذلك الشعور الأولى بالوجود البدائى، فيستخلص منه بroووست جوهر الشعور بالوجود.

وهناك اختزال آخر يقوم به بروووست يتمثل فى مشاهد الاستحواذ على الواقع والأشياء: حيث إن التفكير فى الأشياء كما سبق أن قلنا هو شرط أساسى فى اكتسابها صفة الحقيقة أى حتى تكون ذات معنى بعد أن يتم استبطانها، ويعد هذا الاختزال فى الواقع اختزالاً ظواهراتيا: مما يعنى أن العقل يتوقف عن إيمانه الطبيعى بالواقع المحيط به، ويصبح واعيًا بوظيفته الأصلية وهى إدراك أن المعنى هو من إنتاج العقل ذاته.

فيصبح الأنا فاعلاً ومفعولاً به، بل إنه يكون المفعول به المرتبط بالفكر.

ومع ذلك ماذا يفعل للتعرف على الواقع كما هو وللتعرف على ذاته ؟

٢ - الذاتية: فاعل ومفعول المعرفة

إننا نتعرف على العالم بفضل الأنا أو بالدقة ما نعرفه عن هذا العالم يصلنا عبر انطباعات هذا الأنا.

فنلاحظ فى بداية الرواية رغبة حقيقية فى معرفة الحقيقة، فالراوى يشرع فى البحث عن الحقيقة فى إطار نظرية للمعرفة تعتمد بالتأكيد على الفاعل: أى الأنا الخاص به.

" لو أن والدى كانا قد سمحا لى عند قراءة كتاب ما بالذهاب لأتفقد الإقليم الذى يكشف عنه ذلك الكتاب، أعتقد أنى كنت قد خطوت خطوات نفيسة جدا فى غزو الحقيقة."[1]، وهنا نقول: إن الراوى تأمل حقبة معينة من حياته، وإن اكتشاف الحقيقة كان يكتمل من خلال اتصاله بالعالم من حوله: لأنه كان يعتقد تمتعه برؤية موضوعية.

(١) المرجع السابق، ص ٨٦ .

فى مقاطعة كومبريه كانت والدته تقدم له فنجانًا من الشاى وبعض الشطائر، وكان يشعر بفرحة طاغية لذلك، "فأضع الفنجان وألتفت إلى عقلى فعليه هو البحث عن الحقيقة، ولكن كيف السبيل إلى ذلك ؟ فإن ريبة شديدة تكتنفنى كلما تفوق عقلى على نفسه... فمن الواضح أن الحقيقة التى أبحث عنها ليست فى مذاق تلك (الشطائر) بل فى داخلى أنا"[1].

تلك الفقرة توضح تمامًا أن الحقيقة التى يبحث عنها البطل ليست حقيقة علمية أو حقيقة عادية، ولكنها نوع من الحقيقة عليه البحث عنه بنفسه، فمن ناحية هى بداخله، ومن ناحية أخرى هى تفوق الحقيقة العلمية وتتفوق عليه هو ذاته.

ونلاحظ بالمناسبة تمسك برووست الشديد بالمنهج الديكارتى، وكذلك بأفكار الفيلسوف كانت.

فالحقيقة التى يبغى الفاعل المفكر الوصول إليها لا يجوز أن يكتشفها غيره بجهوده الشخصية، ولا ينبغى لأحد أن يفكر نيابة عنه، ولذا فهو يتجه إلى عقله تاركًا الشاى والشطائر - واضعًا إياها بين قوسين مؤقتًا؛ إذ لا يمكن لمذاق الأطعمة أن تمده بتلك الحقيقة.

ويبدو لنا هذا المنهج الذى ينتهجه الراوى فى البحث عن الحقيقة تابعًا للمذهب الديكارتى بما أن الحواس لا يمكن أن تمثل بالنسبة له مصدرًا للمعرفة الحقيقية، فالحقيقة يتم اكتشافها بفضل عمل العقل.

فديكارت يقول فى الجزء الثانى من تأملاته: "ومع ذلك فمن المؤكد على الأقل أنه يبدو لى أنى أرى وأسمع وأستدفئ، وهذا بالتحديد ما يسمى بداخلى الإحساس، وإن تتبعنا هذا الأمر تحديدًا وجدنا أنه ليس سوى التفكير."[2]

---

(١) المرجع السابق، ص ٤٥.

(2) Rene Descartes: Les Méditations Métaphysiques. (Seconde Méditation) "De la nature de l'Esprit, et qu'il est plus aisé à connaitre que le corps" (&9) Editions Bordas. 1987 p. 23.

ويضيف فى ذات الموقع: "... والتقاطه أو الفعل الذى نلمحه من خلاله ليس هو الرؤية ولا الملامسة ولا التخيل ولم يكن كذلك قط ـ بما أنه كان يبدو هكذا فيما سبق ـ ولكنه فقط رقابة العقل.[1]

فعلينا إذًا العودة إلى العقل ذاته لمعرفة جوهر ما تلتقطه الحواس مع أنها مهمة تبدو صعبة التنفيذ.

فكما يقول لنا الراوى "تحدث أوهام شديدة كلما تفوق العقل على نفسه".

فهل من الممكن أن "يتفوق العقل على نفسه"؟

نجد تأكيد هذه المسألة التى تمثل فى الواقع إشكالية كبيرة لدى الفيلسوف كانت حين يعلن قائلا: يمتلك العقل البشرى هذه الخاصية الفريدة فيما يتعلق بجزء من معارفه، أن تثقله إشكاليات معينة لا يمكنه تجنبها، فتفرض ذاتها على العقل بطبيعته، ولكنه لا يستطيع الإجابة عليها: إذ إنها تفوق حدوده تمامًا.

وليس ذلك عيبًا فيه إن وقع فى هذا المأزق، فالعقل ينطلق من مبادئ لا يمكن تفاديها خلال التجربة، التى تضفى ضمانا كافيًا لتلك المبادئ. فيستعين بها العقل ليسمو إلى آفاق دائمة الرفعة.... إذًا فالمبادئ التى يستخدمها والتى تخرج عن نطاق التجربة لا تقوم على أساس تجريبى، وهذا المضمار الذى يحوى تلك الصراعات اللانهائية هو ما يسمى بالميتافيزيقا (أى ما وراء الطبيعة)."[2]

وهكذا نجد أن البحث عن الحقيقة يمتد بطول العمل الأدبى: حيث يحاول الراوى اكتشاف الحقيقة خلال نزهاته المتعددة، وكذلك جوهر الأشياء التى تحيط به.

"... وفجأة، يبرز أحد الأسطح، أو تنعكس الشمس على حجر، أو ينبعث عبير من الطريق فيستوقفنى ليمنحنى متعة خاصة، وأيضًا كانت تلك الأمور تبدو

---

(١) المرجع السابق، (١٣ &) ص ٢٦.

(2) Emmanuel Kant: Critique de la Raison pure."Préface de la première édition1781". Collection Folio Essai 145. Editions Gallimard 1980, p.31-32.

وكأنها تخفى شيئًا خلف ما أراه، تدعونى لأخذه، وبالرغم من جهودى لم أستطع اكتشافه، وحيث إنى كنت أشعر بوجود كل هذا فيها. فقد كنت أبقى هناك واجمًا أتأمل وأتنفس محاولاً أن أسرح بفكرى فيما وراء الصورة والعبير."(1)

وتذكرنا هذه التجربة بتجربة قطعة الشمع التى ساقها ديكارت فى الجزء الثانى من تأملاته: حيث حاول الكشف عن جوهرها. فيقول:

"لنأخذ قطعة من الشمع جئنا بها للتو من المنحل، ثم نضعها فى النار سنجد أن كل ما بها قد اضمحل شكلها ولونها ورائحتها وحجمها وصلابتها. ومع ذلك يبقى الشمع، فما هذا الذى يبقى لا شىء مما يقع فى دائرة الحواس. ولكن ما يبقى هو شىء لا يمت بصلة لخواص الشمع، شىء يمكن استيعابه ولا يمكن الإمساك به... ليست الحواس ولا الخيال ولكنه الإدراك الذى يستوعب ذلك الشىء. إذًا فالتقاط ذلك الشىء، التقاط الجسم دون خواصه المميزة هو سلطان العقل."(2)

وقد اتضح أن هذه الرغبة فى ثبر أغوار المظهر لاكتشاف جوهر ما فى الكون، هى مهمة صعبة الأداء: لذا فإن ذات التجربة قد تجددت عدة مرات.

ولكن من الملحوظ أن العالم الخارجى يجتذب الراوى باستمرار فيتأثر بالانطباعات التى تأتيه من الخارج ولذا فنظريته فى المعرفة لا تستبعد موضوع المعرفة (المفعول).

ومن هذا المنطلق تتم المعرفة على مرحلتين : أولهما أن العالم الخارجى يسترعى اهتمام الراوى وانتباهه، يلى ذلك توجيه إدراكه تجاه العالم: لأن "وجود العالم أمر بديهى وهو طبيعى جدا.. أليست لدينا استمرارية التجربة؛ حيث العالم حاضر دائمًا أمامنا بما لا يقبل الشك؟"(3)

---

(1) Marcel Proust: Du côté de chez Swann. Tome I.P.178.

(2) René Descartes: Méditations Métaphysiques (seconde méditatioon)" De la nature de l'esprit humain et qu'il est plus aisé de connaître que le corps" (& 11-&12). Editions Bordas. Paris 1987. p.24.

(3) Edmond Husserl Méditaions Cartésiennes. "7. L'évidence de l'existence du monde n'est pas apodictique"; Editions Vrin 1966. p. 14.

"أنا أنظر إلى الشجرات الثلاث، وكنت أراها جيداً، ولكن عقلى كان يشعر بأنها كانت تخبئ شيئًا ليس له سلطان عليه، كتلك الأشياء الموضوعة أبعد من أن تطولها أصابعنا المشدودة فى أطراف ذراعنا الممدودة. فتلامس فقط للحظة الغلاف دون أن تتوصل إلى التأثر بشىء... ولكن كى يتمكن عقلى من التجمع ويشحذ همته. كان ينبغى لى أن أكون منفرداً... وتعرفت على ذلك الصنف من المتعة الذى يتطلب - حقيقة - شيئًا من الجهد الفكرى عن الفكر ذاته... فجلست دون أن أفكر فى شىء ثم بعد أن لملمت أفكارى وأمسكت بتلابيبها بقوة انطلقت قدما فى اتجاه الأشجار أو بالدقة انطلقت فى ذلك الاتجاه الداخلى الذى كنت فى نهايته أراها بداخلى."(1)

ويطلق على هذا التوجيه للإدراك تجاه العالم القصدية؛ لأن التقاط صورة تلك الشجرات الثلاث تعنى استهدافها فى ذاتها كظاهرة، وهكذا تصبح الشجرات مجرد موجهة لإدراك الراوى ولذا فهناك عدة توجهات.

بل هناك أيضًا تضمين للعالم المحيط بالراوى، أو بالدقة تضمين لتلك الشجرات الثلاث فى الإدراك بما أنه ليس مجرد قطب "الأنا" الخاص بالقصدية. ولكنه قطب "الهو" فالأشجار تعتبر موجهة. وهى ظواهر تحيل إلى الإدراك وتتبدى من خلاله: حيث يكون هنا إدراكا لتلك الظواهر، ومع ذلك فهذا التضمين ليس واقعيا فالشجرات تنتمى للعالم الخارجى ولكنها قصدية، بما أن ظاهرة "الشجرات" موجودة فى إدراك الراوى.

وهكذا فالراوى يرى الكل - أى العالم بالكامل - هذا الواقع فى حالته الفجة التى لا تبقى على حالها. كما نتوقع، ولكنها تصبح أكثر إنسانية بالتدريج عند ارتباطها بالإدراك.

ويعيد الراوى بوصفه فاعلاً مفكرًا تركيب العالم، مشكلاً إياه من جديد مضيفًا إليه. سواء بوعى أو بلا وعى نفحات من الروح. فيكتسى العالم شيئًا فشيئًا غلالة روحية مما يجعل بحثه عن الحقيقة أشد تعقيداً.

(1) Marcel Proust: A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs. Tome I. Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard 1954, p.717.

فإن كنا نرى الراوى طوال الرواية يبحث عن الحقيقة من خلال نزهاته، وانطلاقًا من علاقته بالعالم الخارجى، فغالبًا ما نراه أيضًا يعدل ذلك الواقع مبتعدًا عن هيئته الفظة.

"كانت الشمس قد غابت، وعادت الطبيعة تهيمن على الغابة وقد تتطايرت منها فكرة أنها كانت جنة المرأة، وأعلى الطاحونة الصناعية، السماء الرمادية بحق. ومياه البحيرة الكبرى تتموج تموجات صغيرة متأثرة بالريح، وكأنها بحيرة، وطيور كبيرة تجوب الغابة مسرعة، وكأنها غابة، مطلقة أصواتًا حادة وتحط واحدًا تلو الآخر فوق أشجار البلوط السامقة ذات التيجان المزهرة والعظمة الوادعة التى كانت تبدو وكأنها تمجد هذا الفراغ اللاإنسانى بالغابة المسحورة، وتعيننى على فهم التناقض بين البحث فى الواقع عن لوحات من الذاكرة ينقصها دائمًا السحر الذى تضفيه عليها الذاكرة ذاتها ولا تلتقطه الحواس."[1]

فهل العالم هو صورة من صنعة الإنسان ؟

هل يكمن المعنى فى الواقع "الخيالى" لهذا العالم الإنسانى الذى يستطيع المرء التنفس فيه: لأنه يشيده بنفسه، بينما لا يستطيع التنفس فى النظام الواقعى الفعلى؟

فالغابة عليها ألا تصبح غابة فى الواقع كى تستطيع احتواء المرء، وعدم واقعيتها يعنى تغليفها بهلام إنسانى، واحتواءها على صدى "الأنا".

ولذا فإن استبعاد الواقع الفظ اللاإنسان يؤدى بالراوى إلى استدعاء الخيال والذاكرة وإلى الوقوع فى فخ تحويل العالم إلى أسطورة أى الأشياء والأماكن والأشخاص.

" فى مرحلة ما من العمر حين تمدنا الأسماء بصورة للمجهول الذى نصبه فيها، ففى نفس الوقت الذى تشير لنا فيه عن مكان واقعى. فتلك الأسماء تجبرنا

---

(1) Marcel Prous: Du côté de chez Swann. Tome I. p. 427 .

على ربط الاسم بصورته، حتى إننا نذهب للبحث فى مدينة ما عن نفس ما لا يمكن أن تحويها المدينة، ولكننا لم يعد ممكن أن نجردها من اسمها. والأسماء لا تضفى فقط خصوصية على المدن والزهور كما يحدث فى الرسوم الخيالية ولا على الكون الفيزيقى (الملموس) فقط، الذى تضفى عليه الاختلافات وتملؤه بالأعاجيب.."[1]

ويمكن تفسير ما نلاحظه من استبعاد الواقع والرغبة فى تجميله وتجليه، بالإحباط الذى يشعر به الراوى تجاهه، ولذا فهو يثريه بالحلم حتى يجعله أكثر احتمالاً.

"ولكن فيما بعد وجدت فى الحيز الزمنى بداخلى على التوالى سبعة أو ثمانية أوجه مختلفة لذات الاسم، وكانت الأوجه الأولى هى الأجمل وشيئًا فشيئًا انحسر حلمى من جديد، مضطرا للتخلى عما لا يمكن الاحتفاظ به. انحسر إلى ما دون ذلك حتى اضطر للتراجع أيضًا..."[2]

هذا الاسم الذى يتحدث عنه الراوى هو اسم السيدة دى جيرمونت الذى أثار بداخله عالمًا خياليا قبل أن يتقابل معها بوقت طويل.

" أحيانًا، تكون الجنية مختبئة فى أعماق ذلك الاسم وتتحول تبعًا لمخيلتنا التى تغذيها وهكذا كانت الأجواء التى عاشت فيها السيدة دى جيرمونت بداخلى بعد أن كانت لسنين عديدة مجرد انعكاس زجاج الفانوس السحرى وزجاج إحدى نوافذ الكنائس، بدأت ألوانها تخبو حين بللتها أحلام أخرى مختلفة تمامًا بأمواج الشلالات المزبدة، ومع ذلك فإن الجنية تحتضر إذا ما اقترينا من الشخص الواقعى الذى يحمل ذات الاسم."[3]

(1) Marcel Proust: Du côté des Guermantes. Tome II. Bibliothéque de la Pléade. Editions Gallimard 1988. p.310.

(2) المرجع السابق، ص٣١٢.

(3) المرجع السابق، ص٣١١.

فالواقع الذى يمكن التعايش معه هو الواقع الذى يجد الإنسان انعكاس صورته فيه، يجد فيه صدى لنفسه: إذ " أفضل جزء من ذاكرتنا، أى أفضل جزء فى الأنا الخاص بنا، وفى حياتنا، يوجد خارجنا، سواء فى هبوب ريح ممطرة، أو فى رائحة هواء غرفة مكتومة أو فى رائحة بداية اشتعال النيران "(1)

ويبدو أن الراوى أراد هنا آن يكتشف من خلال احتكاكه بالواقع حقيقته الخاصة: مما يعنى أنه طوال نزهاته لم يكف عن البحث عن ذاته واكتشافه، وتشمل نظريته فى المعرفة إذًا عودة للأنا بما أنه حاول تكرار بحثه فى الأشياء العزيزة لديه عن الانعكاس الذى أضفته نفسه على تلك الأشياء.

وبذلك يرتبط البحث عن الحقيقة بالبحث عن الذات بفضل الخيال وخاصة بفضل الذاكرة.

ونرى فى عدة مناسبات أن الراوى يعود إلى الماضى سواء إراديا أم لا إراديا، وكأنه يعود إلى نفسه ويكتشف الحقيقة بداخله والمعنى الذى لم يجده فى قراءاته.

لذا سنحاول إبراز أننا أمام نوعين من الذاكرة فى رواية **البحث عن الزمن المفقود**، أولهما الذاكرة الإرادية وثانيهما الذاكرة اللاإرادية؛ حيث تتفاعل الذكريات.

٣ - دلالات وحل الغموض:

إن كان التقاط الظاهرة هو تحديدًا تسديد النظر إليها كواقع قائم، هكذا يمكن حل غموض معنى "العالم" كمعنى يضفيه عليه "الأنا"، حتى ولو تمت معايشته بشكل موضوعى، فالأنا يكتشفه ودون هذا الاكتشاف لن يظل معناه هو ذات المعنى بالنسبة للأنا.

فينبغى إذًا اكتشاف العالم وتفسيره للتوصل للحقيقة الكامنة ومعنى الظواهر التى تحيط بنا، التى هى فى الواقع مجموعة من الدلالات المطلوب حل غموضها.

(1) Marcel Proust: A l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs. Tome I. p.643.

ولكن ما السبيل لحل هذا الغموض؟

فى بحثه عن الحقيقة، يوضح لنا الراوى أنه أخطأ السبيل، بل إنه عكس مسار المنطق والعقلانية. فقد جاء مفهومه للظواهر وتفسيره لها مغلوطًا تمامًا، ومن ثم كان ينبغى نقد تلك الرؤية والتفوق عليها باتخاذ منهج آخر لتحليل الدلالات التى يلاحظها وتفسيرها:

"لقد اتبعت فى وجودى مسارًا معكوسًا عن مسار الشعوب التى لا تستخدم الكتابة الصوتية إلا بعد ملاحظة الحروف كسلسلة من الدلالات، أنا الذى لم أبحث لسنين عديدة عن الحياة والفكر الواقعى للناس إلا فى الأقوال المباشرة التى يمدوننى بها إراديا (برغبتهم)، لم أعد بسببهم - على العكس - أعلق أهمية سوى على الشهادات التى لا تعبر عقلانيا وتحليليا عن الحقيقة، أما الألفاظ ذاتها فلم تكن تفيدنى إلا إذا جاء تفسيرها كاندفاع الدماء فى وجه شخص مضطرب أو كصمت مفاجئ."(1)

ومع ذلك، فبرغم الصعوبة التى تواجه الراوى لحل غموض العالم المحيط به فهو يصر على كشف معناه؛ حيث إن الحقيقة تكمن مختفية خلف تلك الدلالات وهى التى تدعوه لاكتشافها هنا: حيث الغموض والتشويش والالتباس وليس حيث الوضوح.

ونجد بين طيات الرواية العديد من الإيحاءات بصعوبة فك طلاسم الدلالات من خلال بعض الشخصيات مثل:

- **المعلم كوتار**: وهو طبيب جاهل ولكنه بالرغم من ذلك يحظى بشهرة عريضة.

- **ماركيز دى نوربوا**: السفير السابق: الذى تطارده تعبيرات الدبلوماسية التقليدية، وكذلك تقاليد المجتمع، ويصفه الراوى فى هذه الكلمات: "السيد دى نوربوا قلق بشأن المنحنى الذى سوف تتخذه الأحداث فقد كان يعرف تمامًا أنه

---

(1) Marcel Proust: La Prisonnière. Tome III. Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard 1954. p.88.

ليس بلفظة السلام ولا بلفظة الحرب كان سيتم التعبير عنها، ولكن بكلمة أخرى تبدو عادية ظاهريا ـ سواء كانت رهيبة أم حميدة ـ يستطيع الدبلوماسى قراءتها فى الحال بشفرته الخاصة، وأن يجيب عليها ـ من أجل صيانة كرامة فرنسا ـ بكلمة أخرى عادية تمامًا كالأولى، ولكن من ورائها يفهم وزير الدولة المعادية سريعًا: أنها الحرب !"(1)

هاتان الشخصيتان اللتان اخترنا أن نسوقهما توضحان أن "فى لغة الدلالات... لا توجد حقيقة إلا فيما تمت صناعته بغرض الخداع... فى مقاطع من أكذوبة أو مأساة: فلا توجد حقيقة إلا تلك التى يتم إفشاؤها: أى يكشفها العدو سواء جانبيا أو جزئيا."(2)

بل إن مشاهد عديدة تمثل بالنسبة لنا "صناديق" على حد تعبير جيل دى لوز ـ علينا التوصل لاكتشاف محتواها حتى نصل إلى الجوهر.

فالمشهد الذى يتحدث فيه عن شطائر المادلين مثلاً هو مشهد يوضح نموذجًا للتفسير الناجح: أى أن المعنى محفوظ بالذاكرة، على عكس مشهد الشجرات الثلاث الذى ظل محتواه مفقودًا تمامًا.

" وبمجرد وصولى إلى المنزل، كنت أفكر فى أمور أخرى. وهكذا تجمعت فى عقلى... حجر يتلاعب عليه انعكاس الضوء وأحد أسطح المنازل ورنين أحد أجراس الكنائس ورائحة أوراق النباتات، الكثير من الصور المختلفة التى دفن تحتها الواقع الذى استشففته منذ زمن بعيد، ولم تكن لدى الإرادة الكافية حتى أتوصل إلى اكتشافه".(3)

ومع ذلك فيجب أن نقول: إن نموذج تفسير مشهد شطائر المادلين لا يقدم شرحًا وافيًا فهو ليس سوى نصف شرح، فإن الراوى وقد ذكر جوهرها فقد امتنع

---

(1) Marcel Proust: Du Côté des Guermantes. Tome II, p.556.

(2) Gilles Deleuze: Proust et les Signes. Chapitre VIII. Antilogos ou la machine littéraire. Editions P.U.F.1964, p.120.

(3) Marcel Proust: A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs. Tome I. p. 718 .

عن شرح التسلسل الذى يربط الحدث بالسبب الذى يجعل ذكرى مذاق المادلين تسعده لتلك الدرجة، ولم تتبلور نظرية الجوهر وتجربته تلك إلا فى نهاية الرواية.

وهكذا تبدو الظواهر المحيطة للراوى فى شكل صناديق، سواء مفتوحة قابلة للشرح والتفسير أو كأوان مغلقة يختارها، وهذا ما يوضحه لنا جيل ديلوز فى العبارة الآتية: "لم تعد مهمة الراوى تتلخص فى شرح المحتوى أو نشره، ولكنها أصبحت تتركز فى انتخاب واختيار جزئية مانعة، أى إناء مغلق على الأنا الذى يحتويه بداخله، كاختيار فتاة معينة من وسط مجموعة من الفتيات، ثم اختيار قصة معينة أو جانب معين من جوانب شخصية تلك الفتاة... واختيار "أنا" معين لإحيائه من بين كل الخيارات الأخرى."(1)

فحين يتحدث عن لحظة اليقظة، يقول لنا الراوى: "عندها لا تكون شخصاً محدداً، فكيف إذًا للمرء عند لملمة فكره وشخصيته وكأنه يبحث عن شىء مفقود، ينتهى إلى العثور على ذاته بدلا من أى شىء آخر؟ لماذا حين يبدأ المرء بالتفكير لا تكون هناك شخصية أخرى غير الأولى هى التى تتجسد فيه ؟ فلسنا نرى ما يملى علينا هذا الاختيار بالذات، ولماذا بين ملايين البشر الذين يمكن أن نكونهم نضع أيدينا بالتحديد على ذاك الذى كناه بالأمس."(2)

وهكذا، فالعلاقة مع الدلالة هى علاقة مزدوجة فمن ناحية يخضع الراوى لوجود الدلالة، كما يخضع لتأثيرها؛ مما يجبره على حل غموضها، فنرى هنا ظهوراً لا إراديا للرمز ومن ناحية أخرى اختيار الرمز باعتباره يكشف عن "أنا" معينة.

"إن الحقائق التى يستوعبها العقل مباشرة بوضوح فى العالم هى حقائق تقل فى أهميتها عن تلك التى تمدنا بها الحياة رغما عنا فى انطباع مادى؛ إذ تصلنا عبر حواسنا، ولكننا نستطيع أن نستخلص جوهرها... كان ينبغى محاولة تفسير

(1) Gilles Deleuze: Proust et les Signes. Chapitre VIII. Antilogos ou la machine littéraire. p.138.

(2) Marcel Proust: Du côté de chez Swann. Tome I. p.7.

الأحاسيس، مثل دلالات الكثير من القوانين والأفكار، عبر التفكير: أى إخراج ما أشعر به من دائرة الظل، ثم تحويله إلى نظيره الفكرى... سواء كان ذلك يتعلق بذكريات من نوع صوت اصطكاك الشوك بالأطباق، أو مذاق شطائر المادلين، أو تلك الحقائق المدونة فى وجوه، كنت أحاول البحث عن معناها فى رأسى... وأول ما اتسمت به هو أننى لم أكن حرا فى اختيارها وأنها وصلتنى كما هى، وكنت أشعر أن هذا هو برهان صدقها، فلم أذهب لأتحقق عن حجرى البلاط غير المتساويين اللذين تحيرت فيهما، ولكن الطريقة العفوية - يستحيل اتقاؤها - التى أستقبل بها الإحساس هى التى كانت تتحكم بحقيقة الماضى الذى بعثته، والصور التى فجرتها: إذ نشعر بمحاولتها للصعود إلى الضوء و بفرحة العثور على الواقع..."[1]

وهكذا " فالدلالة هى ما يدعو للتفكير، فهى مادة التقاء، ولكن بالتحديد الظروف التى تحيط بهذا الالتقاء هى ما يضمن ضرورة ما توحى به من فكر"[2].

فالدلالة التى تظهر لماماً لا إراديا تصنع الذكرى كما تصنع الذاكرة اللاإرادية. ولكن يبقى السؤال: هل يُيَسر هذا النوع من الظهورات مهمة الراوى؟

فى رواية البحث عن الزمن المفقود لا يتعلق الأمر بذكريات أفلاطونية، ولكنه يتعلق بسلسلة مجمعة من عناصر مختلفة ترتبط بعضها ببعض بفكر الراوى الإبداعى. فكر يقبع فى زاوية ما، لاعباً دوراً مجانباً للكيان العام.

بل إن السلسلة المجمعة لا تنفرط عراها إلا حين يتفوق عليها ظهور الجوهر.

وهكذا "تصبح الرواية كلها تجريباً للذكريات وللذات"[3]، كما تصبح لحظات التذكر هى لحظات اكتشاف الذات، ففى الذكرى، يفيد تكرار جزئية قد تبدو تافهة، فى إعادة استكمال حدث مضى. كانت تلك الجزئية تمثل إحدى مكوناته وتعيده إلى الحياة بنفس العمق والكيفية التى حدث بها فى الماضى، ومع ذلك

(1) Marcel Proust; Le Temps Retrouvé. Tome III, p.878-879.

(2) Gilles Deleuze; Proust et les Signes. Chapitre VIII. Antilogos ou la machine litteéaire. p. 189.

(3) المرجع السابق، ص ١١٦.

فاستعادة الحدث ليست كافية، ولكنها وسيلة لإحيائه مرة أخرى، لاستعادة الانطباع الذى كان مسيطرًا قبلاً، بل استعادة تلك الفرحة العارمة التى يستحضرها الراوى فى عدة مواقف. حتى يكتشف معنى الظاهرة التى يلاحظها أو المرحلة التى يعيشها، وهو اكتشاف يعد كإعادة اكتشاف للحقيقة.

"وبعد التفكير فى صحوات الذاكرة تلك، تبينت، فى غضون لحظات، أن هناك. بصورة أخرى، انطباعات غامضة كانت أحيانًا تداعب فكرى كذكريات، منذ وجودى بمقاطعة كامبرى، جهة عائلة جيرمونت. ولكنها لم تكن تنطوى على أحاسيس الزمن الماضى، بل تحوى حقيقة جديدة، صورة نفيسة كنت أتوق لاكتشافها، وأبذل فيها ما أبذل من جهد عادة لتذكر شيئًا ما... فقد كنت فى مقاطعة كامبرى، أثبت ناظرى باهتمام على صورة ما، تكون قد جذبتنى لمشاهدتها، كسحابة أو مثلث أو أحد أبراج أجراس الكنائس، أو زهرة ما أو حجر صغير مثلاً، وأنا أشعر أن وراء تلك الدلالات شيئًا آخر تمامًا يقع على عاتقى عبء اكتشافه. أو فكرًا تحاول تلك الأشياء ترجمته بهذه الحروف الهيروغليفية التى نعتقد أنها لا تمثل سوى أشياء مادية".[1]

وتثير تلك "الانطباعات الغامضة" عملية الذاكرة اللاإرادية أو ما يطلق عليه هيوسرل الذاكرة الأولية أو الحافظة. " فالانطباع يرتبط باستمرار بالذكرى الأولية أو ما نسميه الحافظة."[2]

وعليه، مثلاً " فالصوت المحتفظ به ليس صوتًا فى الزمن الحاضر، ولكنه بالتحديد صوت يتم تذكره بشكل أولى فى الحاضر، وهو لا يوجد واقعيا فى ملكة الاحتفاظ الإدراكى... فالصوت الحاضر يستطيع حقيقة التذكير بصوت ماضٍ، ويتمثله ويعكس صورته؛ ولكن هذا يحتم تصورًا آخر للماضى".[3]

فالانطباع إذًا هو دلالة تبشر بما سيحدث فيما إذا كان قد انحل غموضه ووضح تفسيره.

---

(1) Marcel Proust: Le Temps Retrouvé Tome III, p.878.

(2) Edmond Husserl: Leçons sur la Conscience intime du Temps. "&11- Impression originaire et modification rétentionnelle, Editions P.U.F.1964. p.44.

(3) المرجع السابق – الفقرة ١٢ – "La rétention comme intentionnalité spécifique"، ص ٤٦، ٤٧.

ومن بين الانطباعات التى تم وصفها بإسهاب وتلعب دور الانطباعات الاستباقية (التى تضفى انطباعًا سابقًا يعمد الراوى إلى طرحه)، ويتحول بفضلها الراوى من مفسر إلى صاحب رؤية (قادر على كشف الغيب). ذلك الخدر الفواح الصادر من زهور الزعرور الذى سبق أول ظهور لجيلبرت فى الرواية، كأنه دلالة مبشرة. وشعور التساؤل المطروح فجأة من قبل الأشياء، تم إبرازه عن طريق التوقف الزمنى المفاجئ: " وكان طائرٌ خَفى يحاول جاهدًا أن يجد اليوم قصيرًا فاكتفى باللجوء إلى منتصف الشجرة السامقة، محاولاً بتغريده المستمر اكتشاف مدى عزلته فى تلك الطبيعة المحيطة به، ولكنه تلقى منها إجابة إجماعية، بل صدمة فيما عاد إليه صدى تغريده مصحوبًا بالصمت والسكون حتى يقول قائل: إن اللحظة التى حاول أن يمررها بأسرع ما يمكن قد توقفت إلى الأبد ".[1]

إذًا فالراوى يتوجس من رد فعل جيلبرت، من نظرتها الساخرة؛ لذا فهو يمر بالطريق الخلاب حيث أريج الزهور: " ولكنى توقفت طويلاً أمام زهور الزعرور أتنفس، مستحضرًا أريجها أمام ذهنى دون أن أدرى ما يمكنه أن يفعل بتلك الذكرى، مفتقدًا تارة ومستعيدًا تارة أخرى تلك الرائحة الخفية الثابتة... فكانت تمدنى لا نهائيا بذات الافتتان بسخاء لا ينضب، ولكن دون أن تسلمنى للأعمق. كتلك المقطوعات الموسيقية التى تُعزَف مئات المرات على التوالى دون التوغل فى سبر أغوارها."[2]

" ما أسرت له به تلك الزهور كان هو الأثر، بل الأمل المرجو من تلك الحفلة، التى سيحضرها بلا جدوى شأنها شأن حفلات المجتمع الراقى؛ حيث لن يتمكن من المشاركة بها إلا من خلال كتابه الذى شرع فيه بعد العديد من المصادفات الملائمة."[3]

---

(1) Marcel Proust: Du côté de chez Swann. Tome I.P.140.

(2) المرجع السابق، ص ١٤٣.

(3) Michel Butor: Essai sur les Modernes. "Les Moments de Marcel Proust". Collection Idées. N.R.F.nº 61. Editions Gallimard 1964, p.114

ويتكرر ذات المشهد فى فصل الخريف من نفس العام، فى نزهات طويلة من ناحية ميزيجليز، ونرى الراوى غير قادر على الاستجابة لدعوة مماثلة إلا بواسطة انفجار لفظى ليس لمعناه أية صلة بالموقف، فالراوى يصف ذلك المشهد فى الكلمات الآتية: "حين أرى على صفحة الماء أو على واجهة الجدار ابتسامة باهتة تتجاوب مع ابتسامة السماء أصرخ بكل حماسة ممسكًا بمظلتى المطوية: "وجدتها، وجدتها"، ولكنى أشعر فى ذات الوقت أن من واجبى ألا أتوقف عند تلك الكلمات الجافة، وأن أحاول أن أستوضح الرؤية أثناء انبهارى."(1)

وما سبب انبهار الراوى ؟

يحاول الراوى نفسه معرفة سبب انبهاره وهو يقترب من الإجابة، ولكنه لا يصرح بها أو لعله لم يكتشفها فهى نتيجة للتساؤل المطروح من قِبَل الأشياء؛ لذا فهى ليست بعد إجابة. عليه إذًا الانتظار حتى يتكون لديه انطباع كامل حتى يكتشف الحقيقة ويشعر بفرحة غامرة كتلك التى شعر بها أثناء رحلته الشهيرة حيث رأى أجراس كاتدرائية مارتنفيل وجرس كنيسة فيوفيك، مع أنها كانت متباعدة بعضها عن بعض ومنحرفة عن الطريق: " عند ملاحظة وتسجيل... تنقل خطوطها، وتأثير الشمس التى لوحت سطحها شعرت بأنى لم أصل إلى أقصى انطباعاتى، وبأن هناك شيئًا ما يقبع خلف تلك الحركة، خلف ذلك الوضوح، شىء كان يبدو أنها تحويه وتضن به فى ذات الوقت.... وسريعًا ما تهتكت خطوطها وواجهاتها المشمسة وكأنها قشور، فاتضحت فى ذهنى صيغ لم يكن لها وجود بالنسبة لى فى اللحظات التى سبقت هذا الموقف، والمتعة التى أضفاها على مرآها تضاعفت حتى أحاطتنى بخدرها المسكر فبت عاجزًا عن التفكير فى شىء آخر."(2)

---

(1) Marcel Proust: Du côté de chez Swann. Tome I. p. 155.

(2) المرجع السابق ج١، ص ١٨٠.

وقد استعاد الراوى ذلك الحدث بالكامل فى شكل ذكرى. حيث أطلعنا على حقيقة تخصه فى هذا الاتجاه، وهو يعرض أمرًا جديدًا تمامًا؛ إذ إن انطباع الراوى يترجم توا إلى لغة.

ففى الجزء الأخير من الرواية **العثور على الزمن المفقود**، وفى القسم الثانى منه على وجه الخصوص، نلاحظ تحول الزمن الماضى إلى زمن حاضر، بل نلاحظ تطعيم الحاضر بالماضى (إدراج الماضى فى الحاضر).

"فمرة تلو الأخرى نلاحظ إحياء تلك المشاهد من الزمن الماضى، يستثيرها مشهد أرضية فناء منزل عائلة جيرمونت غير المستوية، وصوت اصطكاك الملعقة بالصحن، واحتكاك المنشفة المنشاة. وصرير المياه الحاد فى أحد المجارى وكتاب فرانسوا ليشامبيه. كلها تؤدى إلى إحياء تلك المشاهد المستقاة من الماضى التى مدت مارسيل بيقين يجعله يستهين بالموت غير آبه بما يبثه من رهبة فى النفس[1]

فالرواية يمكن تقسيمها إلى "لحظتين" كما يذهب ميشيل بيوتور. لحظة الانطباع من ناحية، ولحظة التذكر من ناحية أخرى.

وأحيانًا يبدو الانطباع وكأنه يتأهب ليجيب عن ذلك البحث الطويل عن الحقيقة، وخاصة حين تكون كاملة. ولكن الذكرى تظهر باعتبارها نقيض الانطباع، أى بمثابة سلسلة طويلة مجمعة تتكون من عناصر مختلفة ولا تتوقف إلا حين تصل إلى الجوهر.

ومن جهة أخرى نلاحظ أن الذكريات ترتكز أساسًا على التقاط الأحداث بالحواس الخمس.

ففى مشهد شطائر المادلين يتصل الأمر بحاسة التذوق وفى مشهد المقطوعة الموسيقية (وهى مقطوعة الموسيقار فانتوى المسماة بالجملة الصغيرة) يتعلق الأمر بحاسة السمع وفى مشهد آخر كمشهد زرار الحذاء (حين وجد الراوى جدته

---

(1) Michel Butor: Essai sur les Modernes. "Les Moments de Marcel roust".P.119-120.

تنازع سكرات الموت) يتعلق الأمر بحاسة اللمس، وكذلك فى مشهد عدم استواء أرضية فناء المنزل لدى عائلة جيرمونت.

فالذكرى إذًا هى سلسلة من الإضافات تخضع للذوق الشخصى، مرتبطة بوجهة نظر أصلية، فليست هناك إذًا موضوعية ويتفتت العالم تحت تأثير الذكرى متحولاً إلى فوضى.

هكذا استطاع الراوى أن يربط أجراس الكنائس بمقاطعة مارتنفيل بالثلاث شجرات وإدراجها بداخل دائرة معينة تربط بينها وهى ليست سوى دائرة الفهم والإبداع.

هل يعنى ذلك أن هناك صلة وثيقة بين الدلالة والإبداع؟

يبدو لنا الراوى وكأنه مفسر للدلالات محاولاً كشف معانيها، وتلك هى الوسيلة الوحيدة التى تكسب العالم معناه وقيمته.

ولا يتأتى ذلك إلا من خلال فكر الراوى المبدع الذى يحفظ ويحلل الدلالات ليكتشف جوهرها الذى يمثل "نوعًا من وجهة النظر العليا... لا رجعة فيها وتعنى فى ذات الوقت مولد العالم وتفرده."[1]

فالشعاع المائل أو غروب الشمس أو مذاق ما... لا تكتسب تلك الأشياء قيمتها إلا من الذوق الشخصى الذى تتوجه إليه... (ولذا) فالنوعية لا تنفصل عن سلسلة مجمعة طبقًا لذوق الراوى الشخصى لا حرية لنا فى تجربتها فى المرة الأولى التى نشعر بها."[2]

ومن هذا المنطلق فالدلالة تجبر الراوى على التفكير حتى لنستطيع القول بأنها تمارس نوعًا من العنف على فكره، فبعد التقائه مع الدلالة يحدث شحذ للذاكرة و"من جانبها، فالروح تحرك الفكر وتنقل إليه صراع المشاعر وقوة فكر الجوهر، بوصفها الشىء الوحيد الذى يستحق التفكير فيه."[3]

---

(1) Gilles Deleuze: Proust et les Signes. Chapitre VIII. Antilogos ou la machine littéraire. p. 118.

(2) المرجع السابق، ص ١١٧/١١٨.

(3) المرجع السابق، ص ١٩٤.

ويعبر الراوى عن ذلك فى العبارة الآتية: " (يبدو أن انتباهى كان يبحث عن الدلالات البارزة ويطاردها ويحوم حولها كالغطاس الذى يسبر أغوار الأعماق) ولكى أتمكن من قراءة الكتاب الداخلى لتلك الدلالات المجهولة لم يكن ممكنًا لأحد أن يمد لى يد المساعدة، فتلك القراءة تقوم من عمل خلاق: حيث لا يمكن لأحد أن يحل محلى ولا أن يشاركنى... ذلك الكتاب ذو الأحرف الخيالية، التى لم أكتبها، هو كتابى الوحيد... فقط الانطباع الذى يبدو مادة الكتاب الأصلية: حيث لا يمكن تتبع أثره، هو معيار الحقيقة ولذا فهو فقط الأولى بأن يعيه العقل، فهو وحده القادر - إذا ما استطاع أن يستخلص منه تلك الحقيقة - أن يصل بها إلى كمال أعظم وأن يضفى عليها فرحة غامرة."[1]

فيصبح تفسير الدلالات مرادفًا للإبداع؛ لأن عملية الإبداع تنشئ عملية التفكير، وفى الواقع " عملية التفكير لا تنتج عن مجرد كفاءة طبيعية بل على العكس فهى الإبداع الوحيد الحقيقى."[2]

فالأمر لا يتعلق إذًا بمجرد اكتشاف معانى الدلالات، بل أيضًا إبداعها وإضفاء معنى للأشياء وللظواهر، والتطرق إلى معانى لا نهائية، فيصبح الراوى مترجمًا، بل مفسرًا، بل مبدعًا.

"... حين يجد الباحث نفسه فى مواجهة المجال المظلم الذى عليه البحث فى أثناحيث لن يسعفه كل موروثه. فهل يبحث ؟ لا يكفى: بل عليه أن يبدع، فهو فى مواجهة شىء ليس بموجود بعد، وهو وحده يستطيع تحقيقه ثم يسلط عليه الضوء."[3]

فالراوى هو الذى ينير الطريق مضفيًا عليه معنى، وهكذا يمكن أن نتحدث عن إنشاء المعنى.

---

(1) Marcel Proust: Le Temps Retrouvé Tome III, p. 878-880.

(2) Gilles Deleuze: Proust et les Signes. "Conclusion L'image et la pensée". p.189-190.

(3) Marcel Proust: Du côté de chez Swann. Tome I. p. 46.

ومن الجدير بالذكر أيضًا أن جيل ديلوز رأى فى الرواية بحثًا عن الحقيقة من خلال تعلم الدلالات (دلالات الحياة الراقية، أو الدلالات الفنية أو الحب...)، ويوضح أيضًا أن الحقيقة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالزمن، ومع ذلك لم يكتف بول ريكور بتلك العلاقة مع الزمن، ويرى فى هذه الرواية بحثا عن الزمن.

٤ - "الزمنية" لدى برووست: زمن متعدد الأبعاد

يمكن تعريف مفهوم الزمنية لدى برووست انطلاقًا من دراسة للأوضاع وتطورها طوال الرواية، تتعرض تلك الدراسة لبحث الأسلوب الذى يعرض به الكاتب للشخوص والأحداث.

وبهذه المناسبة سوف نقوم بدراسة أحوال شخصيات معينة على جانب من الأهمية فى رواية برووست:

- شخصية صوان: "من الجائز أن هناك بعض الأشخاص الذين يذكرون... صوان الذى يبالغ فى الرقة فيما يتعلق بالمجتمع الراقى، والتواضع والكتمان... وقد حدث لصوان الابن... صديق والدى القديم أنه أضاف شخصية جديدة (ولم تكن الأخيرة)، ألا وهى شخصية زوج أوديت، مكيفًا غريزته ورغبته والمكر التى دائمًا ما اتسم بها على تلك المرأة وطموحاتها المتواضعة، فتفنن فى بناء شخصية أدنى بكثير من شخصيته الأولى، كوضع جديد ملائم للشريكة التى ستصاحبه هذا الوضع."[1]

- شخصية أوديت: " هى أيضًا كانت تتمتع بكل المظاهر والأساليب الراقية، وبرغم أناقتها ونبل مظهرها كانت السيدة صوان تضارعها دائمًا فى هذا المضمار... فقد كانت تقدمنا أنا وجيلبرت بسلاسة، محتفظة بتحررها وهدوئها فى لطف يصعب معه التفرقة بينها وبين السيدة الأرستقراطية المارة بجوارها، أيهما هى السيدة النبيلة."[2]

---

(1) Marcel Proust: A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs. Tome I.p.431.

(2) المرجع السابق، ص ٥٤١.

- شخصية الجدة: "أنا من أعتبر أن جدتى هى نفسى، أنا من لم أرها إلا فى ذات الموقع من الماضى، من خلال شفافية الذكريات المتلاصقة والمتطابقة، فجأة، فى بهو منزلنا الذى كان جزءًا من عالم جديد، هو عالم الزمن... لأول مرة وفقط للحظة؛ لأنها اختفت سريعا رأيت الأريكة تحت المصباح الأحمر، وجدتها ثقيلة الحركة خشنة مريضة شاردة، تنقل عينين موتورتين فوق صفحات كتاب، رأيتها امرأة عجوزًا هرمة لم أكن أعرفها."(1)

- شخصية الطبيب كوتار: "من الجائز أن هناك بعض الأشخاص الذين يذكرون كوتار، كطبيب ضعيف المستوى... ولكنه فى الواقع، لم يكن ممارسًا غبيا بل كانوا ينظرون إليه من خلال شهرة زملائه العريضة على المستوى الأوروبى، حتى إن أذكى الأطباء الشبان صرحوا... أنهم إن حدث ومرضوا فإن كوتار هو الأستاذ الوحيد الذى يوكلون إليه بأنفسهم."(2)

- شخصية السيدة فيردوران: " السيدة فيردوران التى لم تكن سوى سيدة من الطبقة البرجوازية المتوسطة فى بداية رواية برووست سوف يتناولها بتغيير واضح حتى إنها فى النصف الثانى من الرواية سوف تصل إلى الطبقة الأرستقراطية بكل ما يتطلبه ذلك من تطور فى أذواقها وأساليبها، وهكذا تتعرف إلى الأميرة يوربليتييف (المراسلة الشابة لفرق الباليه الروسية): "حين نلمح بجوارها فى المقعد الأمامى للمسرح (السيدة فيردوران) فى جميع العروض الروسية، جالسة كساحرة حقيقية، لم تكن الطبقة الأرستقراطية قد تعرفت إليها حتى ذلك الحين."(3)

---

(1) Marcel Proust: Du Côté des Guermantes. Tome II p. 439-440 .

(2) Marcel Proust: A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs. Tome I. p. 433.

(3) Marcel Proust: Sodome et Gomorrhe. Tome I, Bibliothéque de la Pléiade, Editions Gallimard 5 1954, p. 743.

- دائرة عائلة فيردوران: "كان بهو فيردوران بمثابة معبد للموسيقى (وخاصة الحديثة)... فهم يؤكدون أن الموسيقار فينتوى جاءه الإلهام والتشجيع هناك، وإن بقيت مقطوعته الموسيقية غير مفهومة تمامًا و تقريبًا غير معروفة، فإن اسمه حين يذكر، يذكر كأكبر الموسيقيين المعاصرين ويتمتع بمكانة هائلة."[1]

نلاحظ هنا تطورًا بالشخصيات مما يمدهم بسمة متعددة الأبعاد. فبينما فى الرواية الكلاسيكية لا تمتلك الشخصية إلا هوية واحدة، فهى شخصيات إستاتيكية (جامدة، ثابتة) لا يساورهم أى تحول مما يحقق الاستقرار والتناغم فى قلب الرواية الخاضعة لقوانين الجماليات الكلاسيكية.

فتلك التغيرات فى المواقف التى نلاحظها لدى شخوص برووست تدهشنا، بل تصدمنا، وغالبًا لا نستطيع فهم ما إذا كانت تلك التغيرات تعنى البوح والكشف عن حقيقة الشخصية أم أنها نوع من التكيف مع أوضاع معينة.

ونجد من بين الشخصيات التى حدث بها تطور (فى الاتجاه الإيجابى):

أوديت والسيدة فيردوران والطبيب الأستاذ كوتار والموسيقار فينتوى وجيلبرت.

وهناك شخصيات بالمقابل قد حدث بها تدهور مثل: شخصية جدة الراوى وشخصية صوان ولابيرما والراوى نفسه الذى نراه قبل نهاية الرواية بكثير وقد تمكن منه المرض.

تلك التغيرات التى تحدث للشخصيات والتى تصنع منها شخصيات متعددة الأبعاد تتلاءم مع تعدد البعد الزمنى فى أدب برووست.

"الزمن الحاضر صحراء متسعة، دون مؤشرات، وليس لديها ما تمدنا به... فلا نستطيع حل مشكلة البوح الروائى إلا بإضفاء بعد جديد... وهو البعد الزمنى.

(١) المرجع السابق، ص ٧٤٤.

لم يكن ستندال أو فلوبير يحتاجان حقيقة للمستقبل أو للماضى؛ لأن شخوصهم لم تكن بعد منقسمة ضد ذواتها ولا مجزأة إلى عدة "أناوات" متوالية.... وإنما ثابتة دائمًا فى الوضع الذى أوجدها عليه الروائى"... "الروائى فلوبير ليس لديه ما يفعله بالبعد الزمنى كأداة مباشرة للبوح الروائى، أما مارسيل برووست فلا يستطيع الاستغناء عنه: لأن شخصياته متقلبة وغير بصيرة فى ذات الوقت، فرصد اختلافاتها هو فقط ما يسمح بالبوح بحقيقة رغباتها."[1]

والروائى ذاته يعتريه تغيرات وهكذا ينتظم الكون كله من حوله، ومع ذلك فالراوى يبدو لنا أوسع بصيرة من الشخصيات الأخرى فهو "يتنبأ بموت الأنا الحالى لديه ويرهبه، ولكنه لا يلبث أن ينسى ذلك الأنا بالكامل، وسريعًا ما يرتاب فى أنه قد وجد أساسًا."[2]

هكذا نجد برووست يقوم بتجميع أجزاء من الزمن ويدمجها معًا حتى يبوح للقارئ بوضوح عن أوجه التناقض بشخصياته.

وقد أثبت تطور الشخصيات للراوى ـ فيما يتعلق بالتطور أو التغير المفاجئ ـ صعوبة المعرفة، فهو يعمد منذ بداية القصة إلى تفسير سلوك الشخصيات وأوضاعها، على المستوى الأول أى كما يبدو له مما يجعله يقول:

" أنا من كنت لسنوات عديدة أعتمد فى البحث عن حياة الناس وفكرهم الواقعى على البيان المباشر الذى كانوا يمدوننى به إراديا، قد تعلمت، لعدم جدوى ذلك الأمر، ألا أعلق أية أهمية إلا على الشهادات التى لا تعبر عقلانيا ولا تحليليا عن الحقيقة."[3]

---

(1) René Girard: Mensonge romantique et Vérité Romanesque."Chapitre X problèmes de techniques chez Proust et chez Dostoïevski". Editions Grasset 1961. p.231-237

(2) المرجع السابق ، ص٢٣٧.

(3) Marcel Proust: La Prisonnière. Tome III. p.88 .

هكذا " فى أولى لحظات البوح لدى بroووست، تعطينا الشخصية انطباعًا بالاستمرارية وبالوفاء للمبادئ، التى تحاول إضفاءها على نفسها. وهذه اللحظة الأولى هى اللحظة الظاهرية الصافية والبسيطة. تليها لحظة يحل فيها الاختلاف محل الوحدة، والقطع محل الاستمرارية، والغدر محل الوفاء، ويظهر ظل الآلهة الحقيقية وراء الآلهة الورقية الملونة وهى الوحيدة التى يعترف بها المذهب الرسمى."(1)

ومع ذلك لو توقفنا عند هذا المستوى فلن نفهم لماذا تقرر الشخصيات التغير فى لحظة محددة تمامًا؟

لماذا تكشف فجأة عن حقيقتها؟

فمن الممكن أن تستمر فى لعب دورها إلى نهاية الرواية، وهكذا فالراوى لم يكن ليكتشف خطأه فى تفسير سلوكهم إلا فى نهاية مغامرته.

من أجل هذا فمن الضرورى طرح السؤال التالى:

هل الشخصية الروائية فى أعمال بroووست هى شخصية تتحرك إراديا: أى أنه صنع منها مجرد شخصية مرائية، أم أنها شخصية "زئبقية" متأهبة لكل ما يجعلها فى انسجام تام مع مختلف الأحداث والأوضاع ؟

"... تلك اللحظة الثانية (من لحظات البوح لدى بroووست) تعقبها لحظة ثالثة - فانطباع الاختلاف والتداخل هو أيضًا انطباع خادع. بمعنى انطباع الوحدة والاستمرارية الذى ننطلق منه، فحين تدخل السيدة فردوران إلى شارع سان جرمان، يبدو كأن كل شىء تبدل ولكن فى الحقيقة لم يتبدل شىء، فأفكار تلك المالكة كانت تابعة لكبريائها وبقيت كذلك. فالريح يدفع دوارة الهواء المعدنية فوق

---

(1) René Girard: Mensonge romantique et Vérité Romanesque."Chapitre X problèmes de techniques chez Proust et chez Dostoïevski". p.239

البيت إلى الدوران ولكنها لا تغير وضعها، قد يبدو أنها تحولت إذا توقفت عن الدوران، وشخصيات برووست كذلك تديرها رياح رغباتها ولذا لا ينبغى اعتبار ذلك الدوران كتحول أصيل (حقيقى)."[1]

من هنا نفهم أن التغير لدى **برووست** ليس حدثًا عرضيا، بل بالعكس هو شكل مستقل من أشكال الاستمرارية فى الشخصية.

هناك إذًا ثلاثة آونة أى ثلاث حالات، نجد عليها شخصيات **برووست** وليس حالتين كالاعتقاد السائد (حالة الخداع أولاً، ثم تأتى بعدها حالة انكشاف الحقيقة)، وهكذا يكون برووست قد جعل مهمة شخصية الراوى أشد صعوبة، والبحث عن الحقيقة أبعد منالاً.

"لدى الروائيين القدامى كان الانتقال من الخداع الشخصى إلى الحقيقة الموضوعية يتم بلا مرحلة انتقالية، وكذلك الانتقال من استمرارية الخداع بداخل الكائن إلى الاستمرارية الفعلية فى العدم، أما البوح لدى **برووست فى البحث عن الزمن الضائع**، فيحتوى على مرحلة متوسطة هى مرحلة التنوع والتقلب والتنافر والتشويش، وتنم هذه المرحلة الإضافية عن تفاقم السقم الأونتولوجى (المختص بعلم الكائن)، تلك هى الحالة العصرية فى أروع صورها".[2] إذًا ما يؤدى إلى العدم هو الأداة، مثار الرغبة، مهما تكن طبيعتها، لا يمكن الوصول إليها، وقد يكون العدم هو النسيان أو اليأس أو حتى الموت.

" ففى الكتب الأخيرة... تفاقم السقم الأنتولوجى حتى لم يعد وجود البطل ذاته مستقرا، ولم تعد حتى هناك مظاهر خادعة بشكل مستمر أو متجانس، فالحالة الوجودية والتنافر والتقلب صارت تتشابك مع المظهر."[3]

---

(1) المرجع السابق.

(2) المرجع السابق، ص ٢٤٠.

(3) المرجع السابق، ص ٢٤٦.

وقد مر عالم الراوى بتلك الحالات الثلاث إلى مرحلة الوفاة، فنلاحظ عند نهاية الرواية أن البطل يجد نفسه محاطًا بالأشباح، فالشخصيات الأرستقراطية الثرية التى عرفها فى صباه لم تعد سوى محض خداع، ويصف الراوى انهياره قائلاً: " قبل أن أبدأ كتابى... وجدنى من حولى أفضل حالاً من ذى قبل واندهشوا أن شعرى لم يشب، ولكنى أفلت ثلاث مرات من الزلل والوقوع على السلم... كنت أشعر أنى لم أعد قادرًا على شىء كما يحدث للمسنين... الذين قد يعيشون فترات فى فراشهم، هى ليست سوى استعداد ـ طال أم قصر ـ لموت صار محتومًا."[1]

وإدراك الزمن يتم هنا لدى الراوى من خلال الأحداث، وعن طريق الذكريات التى تمده بالمقارنات بين مختلف المراحل التى عاشها،

وهكذا يتبين أن "أنا" الراوى ليست "أنا" واحدة، بل هى "أنا" متعددة، تطفو على السطح فى كل مرة تتحرك فيها الذاكرة، سواء إراديا، أو لا إراديا، وعليه، فالأنا" الماضى يسير جنبًا إلى جنب مع "الأنا" الحاضر بما أن الماضى مستقر فى قلب الحاضر.

" فمع أن الذكرى، بفضل النسيان، لا تستطيع الاحتفاظ بأية علاقة، أو إيجاد أية رابطة بينها وبين اللحظة الحاضرة. ومع أنها تبقى فى مكانها، فى تاريخها، ومع أنها تبقى بمنأى عن... فإنها تجعلنا فجأة نتنفس هواءً جديدًا؛ لأنه تحديدا هواء كنا نتنفسه قبلا"..." ولكن ضوضاء ما، أو رائحة ما، كنا قد سمعناها وتنفسناها قبلاً، تعود مجددًا، تتزامن فى حاضر وماض واقعيين دون أن يكونا معاصرين، مثاليان دون أن يكونا مجردين، فسرعان ما يتحرر جوهر الأشياء الدائم، الذى عادة ما يكون مختبئًا، ويستيقظ لدينا "الأنا" الحقيقى الذى قد يبدو وكأنه قد مات منذ زمن طويل، ولكنه لم يمت تمامًا، ويتحرك مستوعبًا الغذاء الروحى المقدم إليه."[2]

---

(1) Marcel Proust: Le Temps Retrouvé. Tome III. p. 1039.

(2) المرجع السابق، ص ٨٧٠ – ٨٧٣.

هذا الإدراك للزمن ليس إدراكًا لزمن موضوعى، ولكن لزمن شخصى (ذاتى)، هو زمن الإدراك.

بما يتميز إدراك الزمن لدى بروووست؟

اضطر بروووست، حتى يتمكن من الحديث عن الزمنية كما أحستها والتقطتها شخصية الراوى لديه،أن "ينحى الزمن الموضوعى جانبا"[1]، فالزمن الذى تحدث عنه ووصفه هو ليس إذًا" زمنًا مأخوذًا من عالم التجربة، (ولكنه) الزمن الماثل فى سياق الإدراك"[2]

لذا فقد حاول بروووست "أن يوازن بين الزمن الذى يعتبره الإدراك زمنًا موضوعيا، والزمن الموضوعى الواقعى (حتى) يتسنى له معرفة ما إذا كان تقدير الفترات الزمنية يتناسب مع الفترات الزمنية الموضوعية الواقعية، أم أنهما يختلفان وكيفية ذلك الاختلاف.[3]

وقد أوضح لنا الراوى ذلك الإدراك للزمن من خلال العديد من المواقف التى مر بها، فكثيرًا ما نراه يصفه: ... حين دق جرس كنيسة سانت هيلار الساعة الواحدة، رأيت ما انصرم من العصر يتساقط قطعة بقطعة، إلى أن سمعت آخر دقة التى جعلتنى أجمع عدد الدقات وبعدها... الصمت الطويل الذى أتبعها، بدا وكأنه أطلق فى زرقة السماء، كل الفترة التى ما زالت مخصصة لى للقراءة حتى يحين موعد العشاء اللذيذ... وفى كل ساعة كان يبدو لى وكأن لحظات فقط كانت تفصلها عما سبقها من دقات، فكانت الساعة الأقرب تأتى لتستقر بجوار سابقتها فى السماء، ولم أكن أصدق أن ستين دقيقة كانت يمكن أن تمكث فى ذلك القوس الأزرق الصغير المحصور بين العلامتين الذهبيتين، بل إن تلك الساعة المتعجلة كانت تدق فى بعض الأحيان دقتين أكثر من الدقة السابقة؛ مما يعنى أنه كانت هناك دقة لم أنتبه إليها، أى أن شيئًا ما قد حدث ولكنه لم يحدث لى."[4]

---

(1) Edmond Husserl: Leçons sur La conscience Intime du Temps. "Chapitre I. Mise hors circuit du temps objectif"p. 6.

(2) المرجع السابق، ص ٧.
(3) المرجع السابق، ص ٦.

(4) Marcel Proust: Du côté de chez Swann. Tome I.P.87.

نلاحظ هنا وجود تباعد واضح بين فترات الزمن الذاتى وفترات الزمن الموضوعى، يبدو هذا جليا فى الجملة الأخيرة من العبارة السابقة: حيث يصف الراوى عدم إدراكه بل غيابه أمام مرور الزمن، بينما هو مستيقظ وينوه عن انقضاء الساعات الواحدة تلو الأخرى ليس عن طريق ساعة يد، ولكن عن طريق جرس كنيسة سانت هيلار، وهكذا نجد أن الساعات تتزايد أو تتناقص فى إدراك الراوى وهو إدراك تحكمه حالته الشعورية.

فالزمن ليس إذاً عملية واقعية، بل إنه يتولد من العلاقة بين الإدراك والأشياء.

"فالأحداث تتقطع بواسطة مراقِب محدد فى مجملها المكانى والزمنى من العالم الموضوعى، والتغير (الذى نلحظه) يفترض موقعاً معيناً: حيث يجلس المتفرج، ويرى منه توالى الأشياء. فليست هناك أحداث دون شخص لتحدث أمامه ويميزها منظوره المحدد، فالمسار الزمنى ليس هو المجرى الذى ينزل إليه (الرائى) بمركبه، ولكنه انسياب المناظر الطبيعية من حوله أثناء تحركه."[1]

وبما أن الإدراك يمكنه إطالة الزمن أو اختزاله، فهذا يعنى أنه يملك هذا الزمن، بل هو يستطيع أن يبسطه وأن يكونه، و ماذا عن الزمن الذى يكونه الإدراك "ألا يشابه فى كل أثنائه الزمن الواقعى؟ أليس هو سلسلة من الأزمنة الحاضرة "الآن"؟ إذ لا يمكن أن يكون هناك زمن إلا حين لا يكون منبسطا تمام الانبساط، حين لا يتجه الماضى والحاضر والمستقبل إلى ذات الاتجاه."[2]

تلك السلسلة من الأزمنة الحاضرة "الآن"، يلتقطها الراوى كقطع من الزمن تتساقط الواحدة تلو الأخرى. ومع ذلك فما الذى يتبقى منها ؟

"عند ورود كل لحظة يحدث تغيير فى اللحظة التى تسبقها: فلم يزل الإدراك ممسكًا بها، ولكنها تأخذ فى الغوص، فتهبط تحت خط الأزمنة الحاضرة."[3]

---

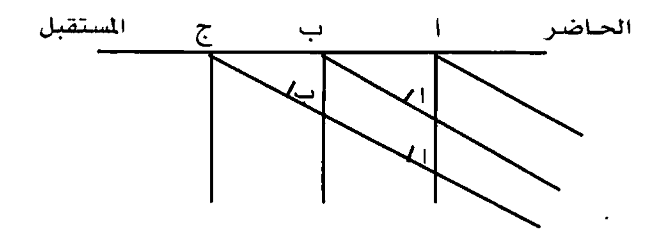
(1) Maurice Merleau-Ponty Phénoménologie de la Perception. "Chapitre II: Temporalité", Bibliothèque des Sciences Humaines, Editions Gallimard 1969. p. 469-470.

(2) المرجع السابق، ص ٤٧٤.

(3) المرجع السابق، ص ٤٧٦.

وحين تتبدى اللحظة الثالثة. تتغير اللحظة الثانية. كنوع من الاستبقاء (أو ما يطلق عليه الذكرى الأولية). فتصبح فى حالة استبقاء الاستبقاء وهكذا تتكثف طبقة الزمن بين تلك اللحظة وبين الراوى.

قطاع لحظى فى الزمن



- يمثل الخط الأفقى سلسلة "الآن".
- وتمثل الخطوط المائلة الاحتفاظ (بـ "الآن" من منظور آنية أبعد).
- وتمثل الخطوط الرأسية محاولات الاحتفاظ المتوالية لذات الآنية.

٥ - أسلوب بtechs: إيقاع الجملة

إن دراسة أسلوب برووست هو بمثابة البحث عن الروح من خلال الكتابة، ولكن ما آلية ذلك البحث؟

يعتمد المنهج المقترح على الاطلاع على جملة شفافة بشكل ما، تعكس سمات الفنان ثم الاطلاع على جمل أخرى تتصف بذات الشفافية، حتى نتوصل لاستنتاجات تلقى الضوء على نظريته فى الكتابة.

والاطلاع على جملة ما يعنى أيضا ملاحظة إيقاعها وبنائها، وتتسم جملة برووست بالطول والتعقيد: مما يعكس ما يتسم به العالم الذى يتأمله الكاتب من تعقيد.

فلنأخذ على سبيل المثال الفقرة حيث يرغب صوان فى رؤية أوديت على فترات متباعدة نسبيا: " ومع ذلك فها هى مضايقة عابرة أو ألم جسدى - حيث

تحثه على اعتبار الزمن الحاضر كلحظة استثنائية، خارج المألوف، و تقتضى الحكمة ذاتها قبول الإشباع الناجم عن المتعة وتعطيل الإرادة حتى يصبح هناك داعى لاستئناف جهدها - تبطل مفعول تلك الإرادة التى توقفت عن الضغط أو على الأقل، توقف ذكرى معلومة، كان قد نسى أن يسأل أوديت عنها، ألا وهى إن كانت قد قررت ما اللون الذى تود طلاء سيارتها به، أو عن سندات البورصة التى كانت ترغب فى شرائها، فيما إن كانت عادية أم متميزة (كان رائعًا أن يريها أن بإمكانه البقاء دون أن يراها، حتى ولو اضطر فيما بعد لإعادة الطلاء، أو لم تحقق الأسهم أى أرباح، فسيكون هو قد أحرز تقدمًا هائلاً حينئذٍ)، وهكذا فمثل الشريط المطاطى المشدود الذى ينطلق فجأة، أو مثل الهواء المختزن فى ماكينة نفخ الإطارات حين يتم تنفيسها، عاودته فكرة رؤيتها ثانية. عاودته من بعيد حيث كانت رابضة، عاودته قافزة فى ساحة الزمن الحاضر و الإمكانيات الفورية."(1)

نلاحظ فى تلك العبارة وجود عدد كبير من الفواصل وعلامات الترقيم الأخرى كالشرطة، بل إنها مقسمة إلى نصفين وفى نصفها الثانى هناك أقواس.

ففى بداية الجملة هناك ضغط للإرادة ثم يتوقف ذلك الضغط وينفرج مثل الشريط المطاطى، وعليه يمكننا إعادة تركيب الجملة الرئيسية كما يلى: "وهكذا فهناك ضيق عابر أو ألم جسدى... قد علق نشاط الإرادة (أى إرادة صوان)، التى توقفت عن ممارسة ضغطها... وهكذا... فإن فكرة رؤية أوديت... قد عاودته سريعًا".

وقد أضيفت لهذه الجملة الرئيسية تفريعات أخرى، كالمرض، والتعليمات التى على صوان تلقيها من أوديت، وشعور السكينة الذى خالجه.

---

(1) Marcel Proust: Du côté de chez Swann. Vol une. II-p.84 -Cité par Léo Sppitzer: Etudes de Style "le style de Marcel Proust". Collection Tel, n° 54. Editions Gallimard 1970. p.398-399.

وهناك نوع آخر من الجمل يجذب الانتباه. ألا وهو الجملة التى تنقسم إلى عدة مستويات: " لم تكن تلك النوافذ الزجاجية تتلألأ قط ما دامت الشمس متوارية...؛ كانت إحداها يشغل مساحتها الكلية منظر لشخصية واحدة، شبيهة بأحد ملوك الكوتشينة الذى يعيش هناك فى قلب النافذة تحت قبة معمارية، بين السماء والأرض: (وفى انعكاس ضوئها الأزرق المائل، أحيانًا خلال أيام الأسبوع، ظهرًا، حين لا تكون هناك خدمة تعبدية - فى وقت من تلك الآونة النادرة التى تكون فيها الكنيسة جيدة التهوية، خاوية وأكثر إنسانية وأعظم تحت أشعة الشمس المتلألئة على أثاثها الفاخر، كانت تبدو صالحة للسكن كبهو الحجر المنحوت والزجاج المرسوم، لمسكن من طراز العصور الوسطى - كنت أرى السيدة سازرا وقد ركعت لحظة واضعة على مسند مقعدها لفة مربوطة من الكعك الصغير، كانت قد ابتاعتها للتو من الحلوانى المقابل، وتنوى حملها للغذاء): أما النافذة الأخرى... وقد كانت كلتاهما عتيقة حتى إن أقدامها كانت تبدو كالفضة المتلألئة من تحت ركام القرون...»[1]

ويمكن أن نحصى المستويات التى توزعت بينها الجملة، وعددها ثلاث:

أ) النوافذ الزجاجية.

ب) إحدى النوافذ الزجاجية ذات القبة.

ج) فى انعكاس الضوء عليها، السيدة سازرا ومعها الكعك.

وقد تم ترتيب المستويات طبقًا لنظام محدد يربط بين السيدة سازرا والنوافذ الزجاجية بواسطة انعكاس الضوء.

ففى جمل برووست هناك ملمح مشترك وهو المدة، فهى تتسم بتقطعها وعدم استمراريتها، وهى تستلهم امتداد الزمن: حيث يتباطأ الإيقاع فى وصف المشاعر،، والعالم المحيط، والأحداث: مما يجعل الوصف فى ذات الوقت شديد التفصيل بل مايكروسكوبى (وكأنه تحت المجهر)، تتخطى مدته الأنفاس البشرية وتمثل نهايته انفراجة بالنسبة للقارئ.

---

(١) المرجع السابق، ج ١ ص ٥٩.

" فإن برووست يحول دون تركيز القارئ على الفعل الرئيسى بالجملة، بما يحمله للجمل التابعة من شحنة هائلة، كما يتقى الشعور بالملل الذى يولده الزمن الماضى المستمر، وهو شىء ضرورى فى مثل ذلك الوصف التفصيلى المتفحص الذى يقوم به، مثلما فعل سابقه فلوبير، كما يفصح لنا برووست نفسه."[1]

فهو يقيم أهمية كبرى للذاكرة، ويظهر ذلك فى بناء الجملة لدى، الذى يتطلب من القارئ جهدًا كبيرًا للتذكر، فجمله تبدو كما لو كانت تقوم بتجميع الحدث الذى يقوم القارئ بتحليل عناصره الجوهرية.

وفى إيقاع الجملة لدى برووست، " تعوق عدة عناصر سردية الاتجاه قدمًا إلى النهاية، وتحددها أمور خارجية هزيلة الأهمية مقارنة بالدوافع الحقيقية الداخلية للرواية، وبذلك يمكن ضبط كل ما لا يقع فى نطاق روح الرواية أثناء القراءة، وحين يظهر أن ما تم عرضه من وقائع باعتباره تافهًا ليس فى حقيقته تافهًا بهذا القدر الذى يبدو عليه، فإننا نحصل بتلك العلاقة التقابلية بين المتن والشكل، على تأثير آسر."[2]

«عادت (الجدة) بنفسها إلى جووى لو فيكونت، لدى بائع الكتب حتى لا يكون هناك أدنى شك بعدم حصولى على هديتى (وكان يومًا شديد القيظ وقد عادت منهكة، حتى إن الطبيب حذر والدتى ألا تدعها ثانية ترهق نفسها هكذا)، وكانت قد اهتدت إلى روايات الريف الأربع لجورج صاند»[3].

ويستخدم برووست عدة عناصر تعويقية من بينها ـ الشرطة التى تربط موقفين متشابهين، ولكنهما منفصلان زمنيا ومكانيا. يمر بهما شخصيتان مختلفتان.

(السيدة فرديران تتحدث عن صوان الذى أرسلته ليتنزه)، «وأضافت... بغضب: ـ لا ولكن لذلك الحيوان القذر! مستخدمة دون أن تدرى، وربما مسوقة

(1) Léo Spitzer : Etudes de Style. "Le Style de Marcel Proust"-Notes4- p.468 .

(٢) المرجع السابق، ص٤١١.

(3) Marcel Proust : Du côté de chez Swann. Vol une I. p. 41. Cité par Léo Spitzer :Etudes de Style. P.411.

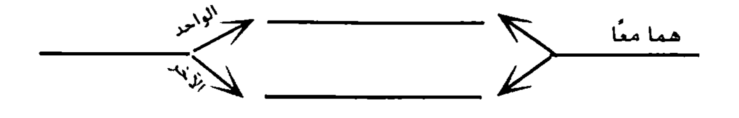
برغبة دفينة فى تبرئة نفسها - مثل فرنسواز التى فى بلدة كامبريه حين كانت الدجاجة التى تقوم بخنقها تقاوم الموت - ذات الكلمات التى ينتزعها الحيوان الذى لا حول له ولا قوة، وهو يعالج سكرات الموت، من الفلاح الذى يسحقه».[1]

نلاحظ فى تلك العبارة أن الجزء الواقع بين الشرطتين يشكل رباطًا بين شقى الجملة، ويخفيهما بتحويلهما أمام القارئ إلى قراءة بديلة لجملة واحدة. «فرواية برووست تنتشر بها المؤشرات والتداعيات الدورية أو المرتدة إلى الماضى، التى تعتبر عنصرًا معوقًا فى قلب الجملة وعصبًا يرتكز عليه التأليف».[2]

نستطيع القول بعد هذه الأمثلة: إن أصالة الجملة لدى برووست تكمن فى التعبير عن المدة من خلال طول الجملة المفرط. فتكون الجملة الواحدة مقطعًا كاملاً، وينعكس هذا التعبير عن المدة فى صورة جمل من النوع المحورى، مثل تلك التى ذكرناها عاليه، وكذلك فى جمل أخرى من النوع الدائرى مثل:

«فكرة لم تكتمل... لو أننا حكمنا عليها من وجهة نظر صوان الذى شعر بلا شك بأن أوديت لم تفهمه، مثل أحد مدمنى المورفين أو أحد مرضى الدرن، المقتنعين بأنهما قد تم إيقافهما، أحدهما بسبب حدث خارجى، وحين كان ذاهبًا لإشباع إدمانه، والآخر بسبب حالة مرضية عارضة حين كان يوشك على التماثل للشفاء، شاعرين بأن الطبيب غير متفهم: إذ لا يأبه لظروفهما».[3]

ويقترح علينا ليو سبيتزر رسمًا توضيحيا لهذه الجملة:



(1) Marcel Proust : Du côté de chez Swann. Vol une II. p. 65. Cité par Léo Spitzer :Etudes de Style. P.412 .

(2) Léo Spitzer : Etudes de Style. "Le style de Marcel Proust", p.412.

(3) Marcel Proust : Du côté de chez Swann. Vol une II. p. 85. Cité par Léo Spitzer :Etudes de Style. "Le style de Marcel Proust". P.417-418 .

فالكتابة لدى برووست هى إذًا كتابة حية، تصف تعقيد العالم، مستخدمة جملاً هائلة، بينما عمد المؤلفون الكلاسيكيون كي يصفوا نفس ذلك التعقيد، إلى ابتكار جمل «أكاديمية»، خاضعين لقواعد الكتابة الأدبية، رغم كثرة التفاصيل.

فالجملة لديه تمثل خطاب الضمير الذى يتذكر ويترنح ويتألم.

٦ - مفهوم الفن لدى برووست: الإبداع ومخاطبة حواس متعددة:

بعد دراسة أسلوب برووست على المستوى البنيوى سنحاول أن نعكف على محتوى جملة؛ مما سيقودنا إلى ملاحظة أنه يكتب ليعرض ليس نظريته فى الكتابة فقط بل مفهومه عن الفن أيضًا.

فأسلوب برووست كما سنرى هو أسلوب متعدد الحواس وهو يتمتع بالريادة فى هذا المجال؛ أى قبل ظهور مفهوم تعددية الحواس لدى علماء الجماليات.

وهناك العديد من الأمثلة التى توضح بسهولة هذا الاتجاه، وسنبدأ بوصفه لجملة موسيقية:

«فى البداية، لم يكن قد اختبر سوى جودة الأصوات المادية التى أفرزتها الأدوات الموسيقية، وقد كانت تلك متعة كبيرة حين رأى فجأة، فوق خط الكمان الصغير، الرقيق المقاوم، المكثف، المُوَجه، رأى كتلة البيانو الهائلة تحاول أن ترتفع فى هدير سائل، متعدد الأشكال، غير مقسم، مسطح ومتلاطم، مثل هياج البحر الذى يسحره ويلطف من حدته ضوء القمر»[1].

ونقابل هذا النوع من الجمل طوال رواية **البحث عن الزمن المفقود**، كما نستطيع ملاحظة كيف يتحدث برووست عن الموسيقى (فى تلك الجملة الاستشهادية الأمر يتعلق بمقطوعة فينتوى الشهيرة).

(1) Marcel Proust : Du côté de chez Swann. Tome I. p. 208.

فمن ناحية وصف الموسيقى هنا وكأنها رسم، ويظهر ذلك من استخدام ألفاظ مثل: «خط»، «مسطح» و«متعدد الأشكال» و«رفيع» و«الموجه»، ومن ناحية أخرى وصفها كعنصر من عناصر الطبيعة، ولكن ما يهمنا على الأخص هو ذلك الخلط الذى يعمد إليه برووست بين مختلف الفنون.

إذ يعكس هذا الخلط رؤية شديدة الحداثة فى الفن وفى الحواس، فبالنسبة له يتعلق الأمر بحواس متعددة وليس بحواس أحادية الأبعاد: إذ إن الفنون لا تنغلق على ذاتها، بل على العكس نجد هناك تداخلاً بينها، كما يمكن تذوق كل فن والاستمتاع به بمختلف الحواس معًا.

وهكذا فإن صوانًا لم يكتف بالاستماع إلى الموسيقى ولكنه رآها أيضًا؛ مما جعل من ذلك الفن الزمنى الذى يثير حاسة السمع فنا مكانيا أى تصويريا.

«واستمر بداية فى عزف نغمات الكمان المرتعشة التى لم نسمع سواها لبضع دقائق، وهى تملأ المستوى الأول تمامًا، ثم فجأة بدت وكأنها تنحسر كما فى لوحات بيتر دى هووك التى يضفى عليها عمقًا الإطار الضيق لباب موارب، بلون بعيد تمامًا عن اللون المستخدم فى باقى اللوحة، فى مخمل الضوء المتداخل، هكذا بدت لى المقطوعة الصغيرة راقصة، رعوية، مقحمة، عارضة، تنتمى إلى عالم آخر... مثل تلك «التيمات» المعبرة التى يؤلفها موسيقيون عباقرة فتصور بصورة رائعة وهج النار، وهدير النهر وشعور الدعة فى الريف»[1].

فى هذه العبارة شبه الموسيقيين بالرسامين الذين يصورون مناظر طبيعية، وكذلك المشاعر، ولذا استخدم بعض التعبيرات مثل "المستوى الأول" و"لون مختلف" و"الضوء المتداخل"....

وهكذا "فكما أن التصوير ليس فنا منظورا كذلك الموسيقى ليست فنا مسموعا. فالفن"المنظور" كالتصوير يمكن ممارسته بصورة "موسيقية" وليس فقط فى اللوحات التجريدية التى تعشق الهروب والارتجال لدى كوبكا وكلى

---

(١) المرجع السابق، ص٢٢٠.

وكاندنياكى(*) ، وفى التجريد الغنائى أيضًا، وبالدقة لدى فرنسيس رووه الذى يضيف إلى عنوان حلقات مسلسله بوسكو(**) إشارات مثل " الباس bass المستمر"(***) أو "أحب الذهاب"(****).(1)

بهذه الأمثلة يسهل فهم أن بروروست قد أقام علاقات بين الأدب وفن التصوير من ناحية وبين الأدب والموسيقى من ناحية أخرى. ونخلص إلى أن رؤيته الفنية هى رؤية ثورية لا نجدها إلا لدى القليل من مبدعى القرن العشرين.

فالمتخصصون فى الفن قد عكفوا على هذا الموضوع الحديث إلى حد ما بعدما هدموا مفهوم استقلالية الفنون التى ارتكزت عليها فكرة تقسيمها.

"... أنت تعرف أنى لا أعتقد كثيرًا فى "طبقات"! الفنون (وكنت ألاحظ ... أنه حين كان يتحدث عن أشياء جادة، حين كان يستخدم تعبيرًا يبدو أنه يحتوى على رأى حول قضية هامة، كان يهتم بتغليفه بنبرة خاصة... وكأنه لا يرغب أن يتحمل مسئوليتها فيقول: "الطبقات، أنت تعرف، كما يقول الناس المثيرون للسخرية."(2)

ونحاول أن نحدد العلاقات بين الكتابة والفنون التشكيلية أو بالدقة، كما يقول جان فرانسوا ليوتار: " كيفية وجود المجاز فى الخطاب؟"

ولذا "يجب تعريف السبيل أو السبل التى يوجد بها المجاز فى قلب الخطاب، بمنتهى الدقة... ولدينا مجموعتان من ثلاثة ألفاظ: أولهما عن الخطاب، وهى ثلاثية الدال والمدلول والمعين، وثانيهما عن الصورة: وهى ثلاثية الصورة والشكل والقالب"(3).

أليس المنظور هو المحور الذى تتعين عليه الأشياء؟

(*) ثلاثة من الفنانين التشكيليين المصنفين من المدرسة التجريدية. (المترجمة)

(**) شخصية خيالية لضابط شرطة هو أحد أبطال مسلسل نيويورك ٩١١ . (المترجمة)

(***) العزف على مجموعة واحدة من الأوتار الرخيمة . (المترجمة)

(****) عنوان إحدى الحلقات التليفزيونية، يدل على الرغبة فى الهروب وعدم البقاء.(المترجمة)

(1) René posseron: pour une philosophie de la Création "peinture et Musique: pour une poetique de la Respiration". Ealitions Klincksеick paris,1989.p.231.

(2) Marcel Proust : Du côté de chez Swann. TomeI. p. 97.

(3) Jean- François Lyotard : Discours, Figure. "Le discourse dans le discourse", Editions Klincksеick, Paris 1971. p. 283

جان فرانسوا ليوتار يبدو شديد التأثر بنظرية فريج[1] حول "الدلالات" اللغوية. ومن هنا "... فكل خطاب يحيل إلى مرجع، يصل ذلك المرجع للمتكلم فى مجال الرؤية، كخيال أو كصورة."[2]

فاللغة العادية وخاصة اللغة الشعرية مليئة بالصور ومليئة بالأصوات، والأديب هو فى ذات الوقت رسام وموسيقار.

وبمجرد إرساء تلك العلاقة بين الخطاب والمجاز يمكننا أن نبسط هذه النظرية على العلاقة بين الرواية واللوحات التصويرية: حيث إن كل عمل فنى يكسر جدار الصمت، وينير مجال الفن بحداثته وأصالته.

ومن الممكن أن نتساءل عن كيفية إرساء هذا الرباط بين الأدب والموسيقى ؟

وقد ظهر أن نقطة الالتقاء الأولى بين هذين الفنين هى الزمن: فالرواية والموسيقى يعتمدان على الزمن وهما تنموان وتتكشفان فى سياق الزمن.

ومع ذلك، فليست تلك هى نقطة الالتقاء الوحيدة بينهما، فبما أن الأدب يتغذى على كلمات توحى بأفكار؛ لذا فهو يحوى نوعًا من الميتافيزيقا (ما وراء الطبيعة)، وهذا التجريد الذى تقودنا إليه الرواية، تقودنا إليه الموسيقى أيضًا عن طريق نغماتها.

فالجانب التجريدى من الموسيقى يجعلها قادرة على التعبير عن نفس الأفكار ونفس المشاعر التى يوحى بها الأدب (الحرية و المأساة والجمال...)

بل إن من الممكن جدا أن نستخرج من هذا التشابه منهجًا بحثيا وتحليليا، بهدف رسم البنية الموسيقية للعمل الأدبى: حيث إنه على غرار المقطوعة الموسيقية يتكون من "تيمات" جوهرية تتجاوب بعضها مع بعض طبقًا لنسب معينة ولإيقاع محدد بوضوح.

وبهذه الطريقة يمكن التمتع بجمال العمل الشكلى وكذلك بثرائه الداخلى.

---

(1) عالم ألمانى فى فلسفة اللغة عاش ما بين القرنين التاسع عشر والعشرين. (المترجمة)

(2) المرجع السابق، ص ٢٢٠.

ونستطيع أن نلاحظ بعد تلك التحليلات أن برووست لم يتخلص فقط من القطيعة المستقرة منذ زمن طويل بين الفنون المكانية والفنون الزمنية، ولكنه استحدث أيضًا مفهومًا جديدًا فى الأدب، يجعل من العمل الأدبى كعمل فنى مجالاً مناسبًا للنقد الفنى.

فمن خلال كل كتاباته نجده يتحول إلى الكتابة الجمالية بخاصة والفن بوجه عام، بل نستطيع القول: إن دخوله إلى المجال الاجتماعى هو غالبًا بمثابة فرصة يتخذها للتعبير عن مفهومه حول الفن، ومن هذا المنطلق فهو يثير إشكاليات هامة مثل الحكم الجمالى فى مواجهة الحداثة وفى مواجهة العبقرية، وكذلك القيمة الجمالية للعمل الفنى والرواية والزمنية....

ولكن كيف يبدع الفنان الحديث ؟ هل يحاول إرضاء ذوق الجمهور، خاضعًا لمتطلباته ولمفهومه عن الفن ، أم على العكس يجدر به التفكير فى الأجيال القادمة؟ "أصحاب الذوق الرفيع يقولون لنا اليوم: إن رينوار مصور كبير من القرن الثامن عشر، ولكنهم حين يقولون ذلك فهم يتناسون الزمن، وأن الأمر كان يتطلب الكثير حتى فى ملء القرن التاسع عشر حتى يعترف برينوار كفنان كبير."[1]

ويوضح لنا برووست هنا أن عمل العبقرية هو عمل يتخطى عصره، والفنان لا يجوز أن يضع فى حسبانه تحفظات الجمهور؛ إذ إن الجمهور عادة ما يرفض كل جديد وكل انتهاك للقوانين والمبادئ الجمالية الراسخة: مما ينتج عنه أن الفنان العبقرى لا يُعترف به إلا فى أواخر حياته أو ربما بعد مماته.

يجب أن يتغير مفهوم الفن حتى يتم قبول الأعمال الأصيلة والواعدة بقيم حديثة.

"وهكذا فالعالم (الذى لم يخلق مرة واحدة ولكن يخلقه كل ظهور لفنان أصيل) يبدو لنا مختلفًا تمامًا عن العالم القديم، وواضح أشد الوضوح، هناك نساء تمر بالشوارع مختلفات عن السابقات: حيث إنهن على مثال لوحات رينوار، تلك اللوحات التى كنا نرفض قبلاً أن نرى فيها نساءً... ها هى الدنيا الجديدة الفانية

---

(1) Marcel Proust : Du Côté des Guermantes, Tome II. P. 623.

التى بزغت للتو، وسوف تبقى إلى أن تحين الكارثة الجيولوجية القادمة التى سوف يفجرها رسام أو مؤلف جديد أصيل"(1)

نفهم من هذا الاستشهاد أن أحد الأسباب التى أدت بالجمهور إلى رفض الأنماط الحديثة - أن العمل الفنى لم يعد يعرض انعكاسًا أمينًا للواقع. وفى الواقع، نحن نرى هنا أن الأمر يتعلق بثورة فى مجال التصوير، أعادت النظر فى مبدأ "التقليد" حتى تفسح المجال لإبداع الفنان الحر. ومن ثم فالفنان فى المفهوم الحديث للفن يغير وجه الواقع ويصوره كما يبدو له، وكما يشعر به فى أحشائه: حيث لم يعد الإبداع سببًا فى الفوضى وعدم التوازن فى قلب العمل الفنى، بل على العكس يتم تقويمه من خلال ما يحمله من أصالة وتفرد.

وهكذا فالعمل الفنى فى المفهوم المعاصر، وكذلك لدى برووست يعيد إبداع العالم بمبادئه الخاصة، والعالم الذى يبدعه يتسم بدرجة عالية من العمق، حتى إن العمل الأدبى يصبح مرجعًا، وهكذا يصبح مفهوم "التقليد" منقلبًا فيصبح النموذج ليس الواقع بل العمل الفنى.

وعلى هذا المستوى يجدر بنا أن نتساءل: أين تكمن أصالة العمل الفنى ؟

"منذ بدايات إليستير(*) عرفنا ما يسمى بالصور الفوتوغرافية "الرائعة" للمناظر الطبيعية وللمدن... فهذه الصورة هى إحدى تلك الصور "البديعة" التى توضح قانونًا من قوانين المنظورات وستصور لنا تلك الكاتدرائية التى اعتدنا رؤيتها فى وسط المدينة، ولكنها مأخوذة من ركن مختار؛ حيث تبدو أعلى ثلاثين مرة من المنازل المحيطة بها، كما تبدو مطلة على شاطئ النهر الذى تبعد عنه كثيرًا فى الحقيقة."(2)

فمما يصنع إذًا أصالة العمل الفنى كأعمال أليستير مثلاً هى الزاوية التى يرقب من خلالها ويصف العالم، وهى زاوية غالبًا ما تشوه الحقيقة، فإما أن تكبر

---

(1) المرجع السابق.

(*) إحدى شخصيات البحث عن الزمن المفقود. (المترجمة)

(2) Marcel Proust : A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs. Tome I. p. 837.

أو أن تصغر الأشياء تبعًا للموقع الذى يقف فيه الفنان، وفى حالة أليستير يمكن أن نلاحظ أن التصوير متأثر بشدة بفن التصوير الفوتوغرافى، الذى يطرح أيضًا إشكالية التقاط المنظر والقالب، وسوف تطرح نفس هذه الإشكالية من جديد فيما بعد، فيما يتعلق بالسينما.

الفصل الثالث

ثورة برووست الروائية والرواية الحديثة

أما ثورة برووست الروائية التى قام بها فى بداية القرن العشرين بفرنسا، فسيكون لها أثر كبير على الإنتاج الروائى فى بداية خمسينيات ذلك القرن، الذى لقبه النقاد "بالرواية الحديثة".

فمع برووست لم يعد عمق اللوحة يشكل الواقع الموضوعى، ولكنه وعى الشخصية بالعالم من حولها، إذًا فقد قام برووست بانقلاب فى الأدوار بين الإنسان والعالم .

وسيبقى ذلك الانقلاب بل سيتصاعد فى "الرواية الحديثة"، وأبرز ما تتسم به الرواية بدءًا من هذه المرحلة: هو انكماش الشخوص، ونفى العلاقات السببية، واضطراب التسلسل التاريخى ولعبة تعددية المنظور لدى المؤلف...

ويلزمنا فى هذا الصدد أن نتساءل عما يميز علاقة الإنسان بالعالم المحيط به، لدى أدباء من أمثال ناتالى ساروت وكلود سيمون وميشال بيوتور وآلان روب جرييه، فسوف يعيننا هذا على استخلاص رؤيتهم الإبداعية.

١ - رؤية العالم باعتباره فوضى:

والنقطة الأولى التى تجمع هؤلاء الروائيين هى أن القارئ يشعر أثناء القراءة وكأنه يغوص فى عالم خفى الجوانب، عالم من التيه بدون معالم أو عالم فوضوى، وحيث لا بد أن تصاب الشخصية والقارئ معًا بالدوار.

فالعالم الذى يتحرك فيه والاس بطل رواية **المحاة** **لآلان روب جرييه** هو عالم علامات كاذبة؛ مما يقربه بشدة من مارسيل شخصية الراوى فى **البحث عن الزمن المفقود**، الذى صرح فيما يتعلق بصعوبة تفسير دلالات العالم قائلاً: " لقد اتبعت فى حياتى سبيلاً مناقضًا لمسيرات الشعوب التى لا تطرح التدوين الصوتى إلا بعدما تنظر للحروف كسلسلة من الرموز : فلم أبحث فى شئون الحياة وفكر الناس الواقعى لسنين عديدة، إلا من خلال المنطوق المباشر الذى كانوا يزودوننى به صاغرين، ولذا فقد تعلمت ألا أعير اهتمامًا إلا إلى ما يصانى من شهادات لا تعتمد على تعبير عقلانى أو تحليلى عن الحقيقة."(1)

إذًا يبقى على مارسيل - راوى **البحث عن الزمن المفقود** - أن يتعلم من جدى حل الغموض المحيط بالعالم .

ويحاول بطل **المحاة** بمصاحبة شخصية أخرى هى شخصية ديوبون أن يعطى معنى للدلالات: أملاً فى اكتشاف الحقيقة، ولكنها تتوارى.

وهكذا تختفى وسيلة التعايش مع العالم فى سلام وتعجز الشخصية عن أن تجد نفسها وسط هذا العالم الغريب والأجنبى عنها؛ حيث تسود الفوضى كما وصفها كلود سيمون بشكل رائع فى روايته **الطريق إلى بلجيكا**.

ومما يشكل الفوضى فى تلك الرواية هو هزيمة الجيش الفرنسى فى عام ١٩٤٠ الذى انضم إليه جورج البطل وابن عمه الكابتن ديريكساك، وإجليسيا جندى مراسلة الكابتن... وقد أثارت تلك الهزيمة التفكك؛ أى سلسلة من الانهيارات على عدة مستويات:

- التناقص الحاد فى أعداد اللواءات العسكرية وتفككها: " لقد تم تسريحه... إذًا لقد تحرر، أو لنقل تم إعفاؤه من مهامه العسكرية من اللحظة التى اقتصرت فيها الفرقة علينا نحن الأربعة (فرقته هو نفسه كانت تقريبًا كل ما تبقى من اللواء مع بضع فرق من الفرسان الآخرين بلا خيول، تائهين وسط المزارع)، ولم يمنعه ذلك من البقاء منتصبًا قائمًا على سرج جواده، كما لو كان يقوم بعرض عسكرى فى احتفالية ذكرى الثورة الفرنسية، وليس فى وهدة الانسحاب أو لنقل

(1) Marcel Proust : La Prisonnière. Tome III. p. 88.

الهزيمة أو لنقل الكارثة، وسط هذا التفكك الذى طال كل شىء وكأنه لم يصب الجيش فقط، بل أصاب العالم بكامله، ليس فى واقعه الملموس فقط، بل فى الصورة التى يتمثلها العقل عنه.... كانت تنسلخ وتتفتت وتتكسر، تتحول إلى ماء، إلى لا شىء.[1]

اختفاء الالتزام الأخلاقى: " ومن ثم كنت أكتفى بأن أفعل أقل مما كنت أفعله فيما قبل... لم يعد على سوى تلميع المعادن من حين لآخر بقطعة من الصنفرة حين تكون شديدة الصدأ."[2]

- تحلل النظام الاجتماعى (من مدنيين مشردين، أو انقلاب الطبقات الاجتماعية...): "... جرحى أو مختبئون سواء فى منازل أو فى الشقوق، ومن الجائز من هؤلاء المدنيين الذين يصرون إصرارًا غير مفهوم على أن يهيموا وهم يسحبون خلفهم شنطة فارغة أو يدفعون أمامهم إحدى عربات الأطفال محملة بعدة صناديق (ليست حتى صناديق، بل هى أغراض وغالبًا ما تكون عديمة الفائدة) هى بلا شك لمجرد ألا يسيروا وأيديهم خالية."[3]

هذا التفكك فى النظام الاجتماعى يصاحبه ظاهرة تعطيل لما يتسم به الإنسان من خصائص، أو بمعنى أدق تحول لاإرادى للإنسان إلى حيوان أو إلى شئ؛ فالمقصود هنا هو فقدان الكرامة الإنسانية، بل إن المشهد يتم بداخل قطار: أى حيز مغلق، ثابت، وضيق مما يضطر المرء أن يبقى فيه وهو يجهل كم من الوقت سيستغرق وضعه هذا:

"الآن وقد نمنا فى الظلام أى متراصين كقوالب الطوب ومكدسين بحيث لا نستطيع تحريك ذراع أو ساق، دون أن نصطدم، أو دون أن نستأذن من ذراع، آخر، أو ساق أخرى مختنقين، يتصبب منا العرق وتتوق صدورنا للهواء... وعندما توقف القطار مرة أخرى فى الظلام لم نكن نسمع سوى صوت تنفس الصدور التى

---

(1) Claude Simon : La Route des Flandres. Collection 10-18,nº 91-92. Editions de Minuit 1960. p.13-14.

(2) المرجع السابق، ص ٩.

(3) المرجع السابق، ص ١٤.

تمتلئ يائسة بهذا الهواء اللزج الثقيل، وتلك الرائحة التى تنبعث من الأجساد المتشابكة، كما لو كنا أكثر موتًا من الموتى أنفسهم... وكنت أشعر بأنهم يجأرون زاحفين ببطء الواحد فوق الآخر كالزواحف فى تلك الرائحة الخانقة للفساء والعرق."(١)

وهكذا "فالرواية الحديثة" تبدو وكأنها تحتج على " التضامن المزعوم بين الإنسان والكون الذى يؤدى فى النهاية إلى اغترابهما معًا."(٢)

ولهذا السبب فالشخصية الروائية تصارع فى العالم: حتى لا يبتلعها، وذلك بالتزامن مع محاولتها لامتلاك المكان والزمان اللذين يهددانها بالعجز.

فماذا نفعل إزاء عدم فهم الشخصية للعالم المحيط بها ؟ وهل العالم يُعد لغزًا إلى هذا الحد ؟

يعترف الراوى فى البحث عن الزمن المفقود بخطئه فى تفسير الدلالات، أى فى فهم العالم، بل إنه قلب معانى تلك الدلالات؛ لأنه وضع ثقته فى المظاهر، ولكنه بمجرد اكتشاف خطئه المنهجى، أعاد تجربته من الصفر، وبهذا الفعل وبذاك الاعتراف تمكن من حل غموض دلالات العالم المحيط به بأسلوب صحيح: وهو ما لا يبدو متاحًا لشخصيات "الرواية الحديثة".

فما سمات شخوص "الرواية الحديثة" إذًا؟

يبدو أن هناك نوعين من الشخصيات فى هذا الجنس الأدبى:

الشخصية التى تعانى من حتمية وتدهور هى ليست مسئولة عنه، ونجدها

بوضوح شديد فى **الطريق إلى بلجيكا لكلود سيمون**، و**الممحاة لآلان روب جرييه**: حيث يُتهم البطل بجريمة هو لم يرتكبها بعد. وفى **التعديل لميشيل بيوتور**: حيث يتقدم البطل وسط الفوضى والليل.

---

(١) المرجع السابق – ص ١٦ –١٧.

(2) Ludovic Janvier : Une Parole Exigeante, Le Nouveau Roman, "Chapitre II, quatre oeuvres : Alain Robbe-Grillet et le couple fascination -liberté", Editions de Minuit 1964, p.111.

كل تلك الشخصيات وما يماثلها عليها أن تتصارع مع ذلك الواقع المضنى الذى ألقت بها الظروف إليه. ولكنها تحتاج أن تبذل قصارى جهدها للانتباه لكل لحظة حتى تتمكن من النضال؛ مما قد لا يكون متاحًا لها دائمًا. فقد نراها أحيانًا حالمة، أو غير واعية، أو سابحة فى حالة من الهذيان اللانهائى أو بالدقة فى "منولوج داخلى".

أو أن تكون الشخصية شخصية مريضة. تعانى من الكبت أو شخصية سادية، وتعد شخصية البطل فى صورة لمجهول لناتالى ساروت من تلك الشخصيات المكبوتة.

فهى شخصية تتصارع مع العزلة والريبة "فى الفاقة والاضطراب الذى تبعثه إرادة وجوده التى يكبتها كل شىء ويحيلها إلى استحالة الوجود"[1].

وهكذا تحيا تلك الشخصية فى عالم يعاديها ويرفضها، ولكنها فى الحقيقة رؤية خاصة بها، تخضع لعقدها ولمرضها النفسى وهى ما تجعلها تعيش هذه المعاناة. "ومرة أخرى لم أستطع أن أتماسك كان الأمر أقوى منى، لقد تقدمت أكثر من اللازم، كان هناك ما يدفعنى، مع أننى كنت أعرف أن فى ذلك تهورًا وأننى كنت أجازف بأن أوبخ... لقد تشبثت... بدأ صوتى يخور، كان يبدو لى "نشازًا"، دائمًا ما يكون الصوت "نشازًا" فى تلك الظروف، فهو يتذبذب باحثًا عن نبرة مناسبة. يود أن يجد نبرة مناسبة: إذ يفقد فى اضطرابه نبرته الأصلية... لمجرد الدفاع عن أنفسهم ضد شىء مريب بشأنى يعلمون بشكل مبهم أنه لا ينبغى لهم المشاركة فيه، لمجرد تسليتى وإبقائى بعيدًا عن الأحداث، فهم يلقون إلى جزافًا بهذه الأحكام المرسلة."[2]

فمن بداية روايتها، أظهرت ناتالى ساروت الشخصية تغوص فى حوارها الداخلى، تطاردها خيالاتها، بل إن ذويه اضطروا اصطحابه إلى الطبيب النفسى.

---

(1) Olivier de Magny : Nathalie Sarraute ou l'Astronomie Intérieure, dans Portrait d'un Inconnu de Nathalie Sarraute.Collection 10-18, nº 158 Librairie Gallimarad. 1956, p.233 .

(2) Nathalie Sarraute : Portrait d'Un Inconnu, p.17-18-19.

فماذا قال له ؟

"كل ما يمكن أن يدخله فى نمط معين: تلك "الأشياء" التى كان يتصورها، تلك "الرؤى" التى تقيده هى ببساطة ما يراه الجميع، هو بلا شك يعطيها أهمية زائدة، وبالتحديد لأنه يتصور أنه الوحيد الذى يراها، أحاله طبيبه النفسى إلى معلومات محفوظة عن الأمراض العصبية الحميدة وعن الخيالات المكبوتة، إذًا فالطبيب النفسى ينتمى إلى معسكر "القامعين"[1].

وضمن "القامعين" نجد فى ذات الرواية "العجوز" مناديًا "المقهور": "التقيته على السلم، تعرف على فى الحال وضحك ضحكته المعهودة التى تعكس طيبة مصطنعة قائلا: "ياه ! أهذا هو أنت بالفعل ؟ كنت أتساءل: إن كنت أنت من يصعد هكذا سريعًا...

ما العلاقة التركيبية التى نطلق عليها "الكائن - فى - العالم" ؟

ماذا يجب أن يكون عليه الإنسان والعالم حتى تكون العلاقة بينهما ممكنة ؟

"فى الحقيقة أن السؤالين يتداخلان ولن يمكننا الإجابة عنهما بشكل منفصل، ولكن حيث إن كل وضع بشرى هو عبارة عن وضع الإنسان فى العالم، فمن الممكن أن يسوقنا هذا إلى معرفة الإنسان والعالم والعلاقة التى تربطهما معًا."[2]

سيحاول سارتر تعريف وضع الإنسان، مُدخلاً مفاهيم مثل: النفى، والحرية، والعدم.

فى الواقع أن مفهوم العدم لدى سارتر يلعب دورًا أساسيا، فالعدم كتجربة يتماثل مع تجربة الحرية التى نرفض بها حالتنا ونقرر ألا نكون ما نحن عليه، فنشعر بالعدم فى تجربة الغياب أو الفشل أو النفى أيضًا.

---

(1) Olivier de Magny : Nathalie Sarraute ou l'Astronomie Intérieure,p.233 .

(2) Jean-Paul Sartre : L'Etre et le Néant. "Première Partie : Le problème du néant. Chapitre Premier L'origine de la négation, I: L'interrogation", Bibiliothèque des Idées, LibrairieGallimard1943.p.38.

فإن رفضنا حاليا ما نحن عليه وحاولنا باستمرار التغيير والتفوق على وضعنا، فإلى أى وضع نصبو ؟ فهل نعرف مستقبلنا ؟ هل نستطيع بدقة تحديد هويتنا المستقبلية ؟

"أنا بعيد هناك فى المستقبل، سأتجه إليه حالاً فى منحنى ذلك الطريق الذى أميل إليه بكل قواى، ولذا فهناك فعلاً علاقة بين كيانى المستقبلى وكيانى الحالى، ولكن فى قلب هذه العلاقة ينزلق شىء من العدم : فلن أكون أنا نفس الشخص الكائن الآن... إنى أتجه إلى المستقبل من خلال فزعى، وذلك الفزع سوف ينعدم مكونًا المستقبل كإمكانية، وهذا بالتحديد ما يسمى بإدراك ماهية المستقبل الشخصى دون الوقوع فيما نسميه الجزع."[1]

هذا الجزع هو فى واقعه ما يستشعره الإنسان فى مواجهة المستقبل.

ومن ثم فإن هذا القلق الميتافيزيقى يترجم من خلال معاناة الإنسان الشخصية، فالقلق يسر إليه بعدم عقلانية موقفه، وهى لا عقلانية تؤدى بالإنسان إلى ضياع لانهائى كما وصفته "الرواية الحديثة".

فالشخصيات فى "الرواية الحديثة" مقضى عليها بالضياع وهى تعبر عن قلقها ومخاوفها... فى مناجاة داخلية "مونولوج".

ما المونولوج الداخلى وما مصدره ؟

حين نبدأ فى قراءة البحث عن الزمن المفقود لمارسيل برووست، نلاحظ بداية أننا أما مونولوج، أمام "أنا" حاضر باستمرار؛ لأن الكل يُرى من زاوية ذلك الضمير، والكل يتم تحليله من خلاله ورؤية العالم الوحيدة التى تصلنا هى ما يرغب أن يمدنا بها ذلك "الأنا".

ومع ذلك فإن هذا الضمير واع وتحليلى ومفكر، وبإمكاننا أن نرى ذلك فى عدة مواقع طوال الرواية، بما أن الراوى يحدثنا منذ البداية عن ساعة الرقاد قائلاً :

---

(١) المرجع السابق "V : L'origine du néant"، ص ٦٩.

" كثيرًا ما نمت مبكرًا، وأحيانًا بمجرد أن تنطفئ الشمعة كانت عيناى تنغلقان سريعًا حتى لم يكن لدى الوقت أن أقول لنفسى "إنى أنام"[1].

وفيما بعد يحدثنا الرواى عن تحليله للعالم مبديًا رغبته فى اكتشاف ما تخفيه المظاهر: " وفجأة كان يستوقفنى سطح منزل أو انعكاس أشعة الشمس على حجر أو رائحة ما تنبعث من الطريق، كانت تستوقفنى بما كانت تضفيه على من متعة خاصة، وأيضًا لأنها كانت تبدو وكأنها تخفى وراء ما أراه شيئًا كانت تدعو المرء أن يدنو ليأخذه، وبرغم ما أبذله من جهد لم أتوصل لاكتشافه."[2]

٢- المونولوج الداخلى :

لا يعتبر مونولوج برووست إذًا مونولوجًا داخليا. بل هو مونولوج تقليدى.

فإن اعتبرنا برووست أبًا لثورة روائية يمثل المونولوج نقطة جوهرية فيها، فعلينا أن ننوه أن مونولوج "الرواية الحديثة" يختلف عنه، فهى ليست مناجاة واعية مع النفس بل غير واعية. وهكذا فقد كان برووست هو المفجر الأول لأحد فنون الرواية الذى يعتمد على المونولوج، وقد استوحى منه روائيو الخمسينيات هذا النوع من المناجاة الداخلية ولم يبق عليهم سوى تطويرها اعتمادًا على كتابات أدبية وعلمية لاحقة.

ففى عام ١٩٢١ أعطى إدوار ديجاردان فى كتابه Le Monologue Intérieur تعريفًا له يبدو أنه استقاه من جويس وبرووست، وطبقًا لوجهة نظره فالمونولوج هو خطاب دون مستمع؛ لأنه غير منطوق ولكنه يختلف عن المونولوج التقليدى فى كونه تعبيرًا عن الفكر الحميم، أقرب ما يكون من اللاوعى، ولكنه فى جوهره خطاب سابق على كل تنظيم منطقى، يعيد إنتاج هذا الفكر فى حالته الوليدة. وفيما يتعلق بالشكل فهو يأتى فى صورة جمل مباشرة تتميز بالطول الشديد.

---

(1) Marcel Proust : Du côté de chez Swann. Tome I, p.2.

(2) المرجع السابق، ص ١٧٨.

والكتابات الأدبية والعلمية التى نتحدث عنها فى هذا السياق هى بالتحديد نظريات فرويد وكتابات جويس وبخاصة **عوليس**.

وجويس يأتى ضمن أدباء العشرينيات، ظهر كتابه **عوليس** فى ١٩٢٢، وهو ذاته يحتوى على أصداء لاكتشافات علمية وخاصة فى مجال التحليل النفسى.

وإذ إن المونولوج متحرر بطبيعته من قيود البنية التقليدية وقادر على ترجمة الحياة السرية للأنا، فقد صدر المنولوج فى عصر اكتشف فيه علماء النفس والاجتماع والأجناس والأساطير عالمًا لا عقلانيا، سفليا، حددت معالمه دراسات برجسون وجانيه وفرويد ويونج وغيرهم الكثير.

وهكذا، ففى الفصل الثامن عشر من **عوليس** نجد مونولوجًا داخليا ضخمًا تنطق به موللى بلووم، زوجة ليوبولد بلووم الخائنة والقرينة المعاصرة لشخصية بينيلوب.

والمشهد يحدث بعد بداية الرواية بأربع وعشرين ساعة. كانت موللى تغط فى نومها ووجد جويس فى المونولوج الداخلى أفضل أشكال التعبير عن أفكار الشخصية فى روايته.

فإدراك تلك الشخصية فى الواقع يتراوح بين الصحوة والغفوة. ويستعيد أحداث اليوم بالأسلوب الآتى: "نعم، فلم يسبق له قط (زوجها ليوبولد) أن طلب شيئًا كهذا، مثل أن يطلب فطوره فى الفراش ومعه بيضتان منذ أن كان بفندق "آرم دى لا سيتيه" حين كان يدعى المعاناة بصوته المتأوه لاعبًا لعبته لاستدرارعطف تلك العجوز الشمطاء مدام ريوردان التى كان يتوقع أن تكون قد ذكرته فى وصيتها قبل أن توافيها المنية، واتضح أنها لم تترك لنا مليمًا واحدًا ولا حتى لنترحم عليها ونقيم الشعائر والصلوات على روحها تلك الخرقاء المقترة التى إذ يؤذيها ما تتكلفه من إضاءة فى جلستنا معًا: حيث تسرد لى جميع

أمراضها كانت تحول الجلسة ذاتها إلى خطبة فى السياسة والزلازل، وأخيرًا إلى حديث عن المجتمع الراقى حتى نستمتع بوقت لطيف...[1]

وحتى إن لم يظهر المونولوج الداخلى برواية عوليس إلا بالفصلين الثالث والثامن عشر، فإن جويس لم يستخدمه فقط فى أغراض أسلوبية ولكنه يمثل أيضًا بالنسبة له "النسيج المرسل للوجود"[2]

فهذا المونولوج الداخلى يمتد بطول ثلاثين صفحة دون انقطاع وهى إحدى سمات المونولوج أن يعتمد على الامتداد اللانهائى لأفكار من الجائز ألا يكون بينها أى ترابط، بما أننا نجد أحيانا الجزع والمخاوف والصراعات والذكريات والآمال تتشابك بعضها مع بعض، حتى إن بعضها غالبا ما لا يتم التعبير عنه بالكامل ولا بوضوح.

كما نلاحظ أنه لا توجد به أى علامات ترقيم (فليست هناك فواصل ولا نقاط...) والجمل تتشابك، فعلامات الترقيم لم تعد تفصل الأفكار ولا تنبئ ببداية جملة جديدة: لهذا أصر جويس أن يكون المونولوج الداخلى الذى يستهل به الفصل الأخير من روايته يتكون من جملة واحدة شديدة الطول تمتد بطول ثلاثين صفحة.

كما يمكن أن نلاحظ أن هذا المونولوج الداخلى لا يظهر فعليا إلا فى نهاية رواية عوليس، بينما السبعة عشر فصلاً الأخرى هى توظيف لبعض الصور البلاغية والفكرية (من قياس وجدلية...)، ففى هذه الرواية تتغير القوائم اللغوية تغيرًا لانهائيا حتى يبدو وكأن جويس يقصد أن يضع بين أيدينا لمحة عما سبقه من فنون أدبية، وهو لهذا يستخدم عملاً أدبيا قديمًا (الأوديسا) كرمز للوجود العصرى.

---

(1) James Joyce : Ulysse. "Chapitre XVIII", Collection Du Monde Entier, Edition Gallimard 1948; p.661.

(2) Jean Paris : Joyce par lui-même. Collection Ecrivains de Toujours. Editions du Seuil 1958, p.127.

والفصل الأول يأتى متوافقًا مع الأسلوب الروائى الكلاسيكى: "مكلل بالمجد ومدلل، بدا باك موليجان أعلى الدرج حاملاً إناء مزيدًا تستقر فوقه فى وضع متقاطع ماكينة الحلاقة ومرآة يدوية. وكان رداؤه الحريرى الأصفر الذى يرتديه دون حزام - ينتفخ قليلاً من خلفه بفعل هواء الصباح الرقيق... وحين رأى ستيفن دودالوس مال إلى اتجاهه... ظل ستيفن دودالوس يطالع ببرود ذلك الوجه المهتز المبقبق، وهو متكئ على الدرجة الأخيرة يغالبه النعاس..."[1]

٣- شخوص "الرواية الحديثة": وعلاقتهم بالعالم المحيط بهم

نلاحظ من العبارة المأخوذة من الفصل الأول من عوليس أسلوبًا ساخرًا لم يستخدمه البطل أو أحد شخوص الرواية، ولكنه المؤلف نفسه الذى تدخل ليوضح الموقف، وليقدم شخوصه ويصفهم، ونحن هنا بصدد أسلوب روائى كلاسيكى؛ حيث تهيمن على النص علامات الترقين (من نقاط وفواصل...).

أما فى "الرواية الحديثة" فيظهر المونولوج الداخلى بوضوح ومنذ الصفحات الأولى.

ولنرى، ألا تبدأ رواية **ناتالى ساروت صورة لمجهول** كالآتى: "مرة أخرى لم أحتمل أن أكبح جماح نفسى، كان ذلك أقوى منى..."[2]

وكذلك رواية **كلود سيمون الطريق إلى بلجيكا**، فهى تبدأ بالطريقة التالية: «كان ممسكا بخطاب فى يده، رفع عينيه ونظر إلى ثم إلى الخطاب، ثم نظر إلى مجددًا، ومن خلفه كنت أستطيع أن أرى بقعًا حمراء داكنة أو نحاسية من الخيول تغدو وتروح..."[3]

فالمونولوج الداخلى يعكس تلك المعاناة اللانهائية التى تعيشها الشخصية، وهى فى ذات الوقت معاناة داخلية وخارجية معًا، ومع ذلك ألا يمكنه التخلص منها؟ أم أنه من المحتوم تحملها إلى الأبد؟

---

(1) James Joyce : Ulysse. "Chapitre I , p.7.

(2) Nathalie Sarraute : Portrait d'Un Inconnu, p.17.

(3) Claude Simon : La Route des Flandres, p.7.

إن الشخصية فى "الرواية الحديثة" هى باحثة عن الحقيقة وعن نفسها. وهذا ما يذكرنا بالراوى فى البحث عن الزمن المفقود. ولكن الفرق بين برووست و"الرواية الحديثة" يكمن فى أن الشخصية لديه تعرف حيزها المكانى. وحتى لو كان غموض العالم المحيط بها صعب التفسير فهى لا تضل، بل على العكس هى تتملك حيزها المكانى على الصعيدين: الملموس وأيضًا الفكرى.

"ولأن أبى كان يتحدث دائمًا عن منطقة ميزيجليز كأروع منظر يطل على السهول رآه فى حياته. وكذلك عن منطقة جيرمونت كمثال للطبيعة المطلة على البحيرات، فقد كنت أضفى على هذين الموقعين حين أراهما هكذا ترابطًا ووحدة لا تتاح إلا لما تبتكره عقولنا... ولكنى كنت أضيف مسافة بينهما أطول كثيرًا من المسافة الكيلومترية الحقيقية، ولكنها المسافة التى توجد بين شقى ذهنى حين أفكر فيهما، وهى من تلك المسافات الذهنية التى لا تتباعد دائمًا."[1]

وعلى عكس ما نراه هنا، فالشخصية فى "الرواية الحديثة" تكون شريدة ورحلتها رحلة ملموسة وذهنية فى آن واحد، أو تكون سجينة حيز لم تتعرف عليه ويصعب الفكاك منه، وفى هاتين الحالتين يتعلق الأمر بالشعور بالضياع.

أليست الشخصية فى صورة لمجهول لناتالى ساروت سجينة حيزها المكانى ؟

"تجرأت أكثر حتى استطعت الذهاب لأجلس فى ميدان، ميدان صغير لا يبعد كثيرًا عن منزلى."[2]

الخروج بالنسبة له يعتبر نوعًا من البطولة: حيث يتطلب الكثير من الشجاعة، ففى الحقيقة هى مغامرة: إذ إن واجهات المنازل ترعبه، ففى الميدان يبدو وكأنه وقع فى الفخ. وأنه حبيس: "لقد خرجت إلى الشارع. أعلم تمامًا أننى لا يجب أن أركن إلى الانطباعات التى تثيرها بداخلى شوارع الحى الذى أقطنه، فأنا أخاف من هدوئها اللزج، وواجهات المنازل تبدو ساكنة بصورة عجيبة... وهناك بالميادين

---

(1) Marcel Proust : Du côté de chez Swann, Tome I, p.133.

(2) Nathalie Sarraute : Portrait d'Un Inconnu, p. 31.

الموجودة بين العمارات السامقة المنتشرة فى الزوايا فسحات باهتة تحيطها شجيرات منخفضة. وتحصرها أسوار حديدية سوداء بارتفاع يسمح بحمايتها من الميل، يذكرنى ذلك الإطار النباتى دائمًا بطوق اللحية الكثيف الذى ينبت بوجه الجثث كما يقولون."(١)

والشخصية هنا تختنق حيث توجد سواء فى فسحة وسط شوارع المدينة (أماكن مفتوحة) أو فى قطار (مكان مغلق).

أليست شخصية كلود سيمون الروائية فى الطريق إلى بلجيكا هى أسيرة للتاريخ قبل كل شىء، عام ١٩٤٠ التى تمثل سنة الانهيار؟ ألم يجد نفسه سجينا بقطار فى وسط الليل البهيم؛ حيث الأجساد مكدسة الواحد فوق الآخر كالحيوانات؛ فى قلب قطار لا يتحرك ولا يعلم المسافرون متى سيعاود الحركة؟

"يتوقف القطار مرة أخرى فى الليل... أجساد مكدسة وكأننا أكثر موتًا من الموتى: حيث إننا كنا مدركين ذلك الموت وكأننا فى حالك الظلمات..."(2)

بل إنه محبوس مع جنود آخرين فى مسار واحد متكرر ودائرى، وإذ يرسم دوائر متقاطعة فى الحيز المكانى الذى يحيط به يؤدى به المسار أن يمر أمام ذات المشهد أكثر من مرة، أمام مشهد الجواد النافق مثلاً: "وبعد لحظة تعرف عليه : فلم يكن كتلة من الطين الجاف ملقاة على قارعة الطريق، وإنما (كانت أرجله بارزة العظام مربوطة بعضها إلى بعض فى وضع متقاطع كأنه للصلاة وهيكله نصف مغطى يتخلله الطين، كما لو كانت الأرض قد بدأت بالفعل فى ابتلاعه. مع هيئته وأجزائه التى تواريها الأوحال الصلبة والمتفتتة وكأنه حشرة وفى نفس الوقت إحدى حفريات المدرعات). جواد أو بالأحرى ما كان جوادًا..."(3)

والشخصية المحكوم عليها بالدوران فى دائرة مفرغة نجدها أيضًا فى الممحاة لآلان روب جرييه.

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٨.

(2) Claude Simon : La Route des Flandres, p.17

(3) المرجع السابق، ص ٨٩.

فالرواية تصف مسيرة رجل وحيد يسير فى المدينة "على غير هدى"، واكتشافه للمدينة هو اكتشاف شخص راجل ضائع وسط متاهة، فكل شىء فى المدينة متشابه وهو لا يستطيع الحصول على خريطة لها.

"والاس لم يكن لديه الوقت قبل رحيله للحصول على خريطة للمدينة، على الجانبين تصطف منازل عارية من الطلاء، كلها متشابهة فى التجريد، دون شرفات ولا زينات من القرميد. ولا أى شىء آخر... قريبًا ستظهر سلاسل المنازل ذات الطوب الوردى."شارع جوزيف ياناك"، فى الواقع هو نفس الشارع الذى يمتد إلى الجهة الأخرى من القناة : نفس الصرامة ونفس وضع الشبابيك والأبواب واللوحات الزجاجية السوداء المدون عليها نفس التعبيرات."[1]

والتسكع فى الممحاة هو مسيرة مقصودة، كنمط لمحاولة الهروب من المصير المسيطر على الشخصية. الضحية لمصير محتوم ينتهى بالإمساك بها فى نهاية رحلتها، كيف يكون هذا ؟

الشخصية التى نلاقيها عادة فى "الرواية الحديثة" هى شخصية تصارع من أجل وجودها. ومن أجل أن تفهم العالم وهى تلعب دور المفتش والمحقق، هذا الانتباه لكل لحظة هو وسيلة لكى تجد الشخصية نفسها فى العالم، وأن تحل غموضه وتحاول الوصول إلى كل تفاصيله: لذا فكل شىء مهم حتى إن التفاصيل أحيانًا قد تحتل أهمية قصوى.

هل يكون هذا ما دعا الشخصية الروائية فى صورة لمجهول لناتالى ساروت ألا تدرك مرضها ؟

"أعلم تمامًا أن هذه الأنواع من الانطباعات كان يجب تحليلها وتصنيفها منذ زمن بعيد، مع غيرها من الأعراض المرضية: أرى هذا جيدًا فى مقال للطب النفسى: حيث يطلقون على المريض اسمًا مألوفًا، وأحيانا اسمًا شعبيا كأوكتاف أو جول: لسهولة مناداته، أو مجرد اختصار مثل أوكت. ر. ٣٥ سنة.

---

(1) Alain Robbe-Grillet : Les Gommes, Collection10-18, nº 47- 48, Les Editions de Minuit 1953 Chapitre Premier p.47-49.

فى فترات "الفراغ" هذه، أو فى الفترات التى يطلقون عليها "سيئ- سيئ"، يكرر أوكت.ر٣٥ أن الكل يبدو ميتًا بالنسبة له"[1].

ولذلك فهو يتوصل للإمساك بأية تفاصيل؛ حيث إنه دائمًا على أهبة الاستعداد، فيراقب ويبحث إذ يبدو له كل شىء مشكوكًا فيه ومثيرًا للريبة. فيقول: "الحذر"، إنهم حذرون، فهم لا يغامرون كثيرًا، يجب التجسس عليهم طويلاً قبل أن نكتشف بداخلهم تلك الارتكاضات الهزيلة... فهم أبدًا لا يتقدمون كثيرا. يجب مراقبتهم طويلاً، والبقاء فى حالة تأهب، قبل أن تراهم يتحركون. كثيرون ممن هم فى مكانى - أعرف ذلك - قد ترهقهم تلك اللعبة، وقد يفقدون شجاعتهم، ولكنى سأكون صبورًا."[2]

هذه الشخصية تسير وتبحث فى المدينة كما تبحث فى داخلها، فهى تبحث عن معنى، أليست هذه هى حالة والاس؟

والاس هو شخصية الروائية فى **الممحاة لآلان روب جرييه** وهو محقق - قاتل فالموضوع يتعلق بمقتل رجل يدعى السيد دوبون، هو إذًا حدثٌ ذو طابع بوليسى؛ أى أن هناك قاتلاً وضحية ومباحث، وأدوارهم فى هذا الصدد محترمة: أى أن القاتل يقتل الضحية فتموت ويأتى التحرى ليحل المسألة.

والاس هو التحرى الذى أرسلت فى طلبه هيئة من العاصمة لحل مشكلة موت السيد دوبون: إلى هنا يتعلق الأمر بتحقيق شرطة عادى، ولكن سريعًا ما يتحول والاس بتضافر الأحداث المحتوم إلى قاتل.

"وعند وصوله إلى مكتبه، حبس المعلم أنفاسه، مساء أمس كان القاتل يسمعه هناك، نعم ولكن مساء أمس كان الباب مفتوحًا: لم يحتج الرجل إلى مفتاح ليدخل ولكن الليلة كان سيكون لزامًا عليه أن يكسر الكالون، ولم يلحظ دوبون أى شىء من ذلك."[3]

---

(1) Nathalie Sarraute : Portrait d'Un Inconnu, p. 28.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤٢.

(3) Alain Robbe-Grillet : Les Gommes, Chapitre V, p.252.

فى هذه اللحظة يدخل والاس إلى المنزل دون أن يتعرف على السيد دوبون: بالنسبة له هى وسيلة للإيقاع بالقاتل: "والاس وقد ومضت الأضواء فى عينيه لم يستطع أن يميز سوى حركة الذراع السريعة التى وضعت عليه فوهة مسدس كبير، وحركة رجل يصوب عليه... وفى نفس الوقت الذى كان ينطرح فيه أرضًا، كان والاس يضغط على الزناد."(1)

ها هو إذًا يصبح قاتلاً. فى الحقيقة لم تكن الجريمة قد وقعت طوال الوقت الذى كان والاس يتحرى فيه، وها هو يجد نفسه وقد أطبق عليه القدر المحتوم، فى دائرة مفرغة لا يستطيع الفكاك منها.

كان التحقيق مرتكزًا على وهم (موت دوبون)؛ لهذا أخذَت الشخصية فى فخ الواقع.

ويظهر جليًا من خلال ذلك أن البحث غالبًا ما لا يهدى إلى شىء: إذ ماذا كان يمكن أن يفعله شخوص الطريق إلى بلجيكا فى ١٩٤٠ عام الانهيار؟

لقد فات التاريخ تلك الشخصيات، وأصبح محكومًا عليها تحمل مواقف لاإنسانية، فالشخصية هنا فريسة للحفرة وللمد الذى لا تستطيع مقاومته، برغم مجهوداتها المضنية للتمسك بالحياة، فيترك البطل نفسه للضياع، بما أن ليس هناك أى خيار أمامه، وبدلاً من أن يظل واعيًا، تستغرقه الأوهام حتى يصل به الأمر أن يتساءل: إن كان ما قاله قد رآه بالفعل أم أنه تصوره فقط.

وهكذا فالنعاس واليقظة والوعى ووهم "الدفن يعنى أن الحياة فارغة وأنها فى مأزق"(2).

"ولكن هل رأيته فعلاً أم تصورت أنى رأيته أم أنى تخيلته فقط بعدها أو حتى حلمت به؟ من الجائز أنى كنت نائمًا. ألم أتوقف بعد عن النوم وعيناى مفتوحتان تمامًا فى ملء النهار تهدهدنى طرَقات حوافر الخيول الخمسة المملة التى تطأ

(١) المرجع السابق - فـ٦ ، ص٢٥٤.

(2) Ludovic Janvier : Une parole exigeante. Le Nouveau Roman"Chapitre II. Quatre oeuvres : Vertige et Parole dans l'ocuver de Claude Simon", p.107.

ظلالها.... لنقل: إن الحرب تنتشر بيننا لنقل فى هدوء: المدفع المنفرد الذى يضرب فى البساتين المهجورة بصوت مكتوم، قوىً وخاوى... والعالم المتوقف قابع متهالك مفتت ينهار رويدًا رويدًا إلى أجزاء كبناء مهجور، لا يستخدمه أحد دُفِع إلى عوامل الزمن الهدام غير المترابط، المستهتر المبهم."[1]

ونخلص من ذلك إلى أننا لا يمكن أن نتحدث عن تفتت العالم دون أن نذكر تفتت الوعى؛ لأن هذا الأخير هو الخطر الحقيقى الذى يتربص بالإنسان، فماذا يعنى تفتت الوعى؟

لاحظنا فى "الرواية الحديثة" صراعًا مستمرا بين الإنسان والحيز، هذا الحيز الذى يبدو أحيانًا وكأنه سجن، وأحيانًا وكأنه متاهة يرمز إليه غالبًا بالقطار، ألم يكن دلمون، الشخصية المحورية فى رواية التعديل لميشيل بيوتور - هو الآخر حبيس القطار؟

بل إن شخصيته كانت تعانى فى مواجهة عالم مبهر، فتصبح سلبية من جهة الحيز، ومن ثم لا يصبح أمامها سوى خيارين: الخيار الأول وهو الأفضل، وهو المقاومة، أما الثانى فيميل إلى الانقياد للأحداث؛ أى إلى السلبية، ولكن إزاء هذا الاغتراب وذاك الانبهار لا تستطيع الشخصية أن تفعل شيئًا، والنتيجة أن يُحكم على وعيها بالضياع وبالتفكك. فلا يصبح وعيًا حقيقيًا ولا وعيًا "واعيًا"، ولكنه يتحول إلى نوع من الوساوس، فتغوص الشخصية فى الهواجس والأوهام، ألم يكن دلمون أيضًا غارقًا فى أوهامه ؟ ألم يكن وعيه مهددًا بالوقوع فى الخيالات، فى الكوابيس؟

بهذا تهدم "الرواية الحديثة" نظرية الفاعل المفكر، الذى يحلل المواقف وصولاً لأفكار واضحة جلية، فالوجود من الممكن أن يكون شيئًا آخر غير الفكر الواعى بذاته وبأفعاله، ألم يقل نيتشة فى هذا الصدد: " لنكن أكثر حذرًا من ديكارت الذى أخذ فى فخ الألفاظ، فلفظة "كوجيتو" هى مجرد كلمة ولكن معناها مركب. ففى كلمة "كوجيتو" الشهيرة هناك أولاً معنى: أن هناك شيئًا ما يفكر؛ وثانيًا:

(1) Claude Simon : La Route des Flandres, p.269-270.

أعتقد أننى أنا الذى أفكر: و ثالثًا: لكن لنقبل أن البند الثانى ليس مؤكدا حيث إنه محل اعتقاد، فيكون البند الأول أن هناك شيئًا يفكر تحتمل أيضًا اعتقادًا وهو أن "الفكر" هو نشاط نتخيل بموجبه فاعلاً ولو مجرد "شىء ما" و "إرجو سوم" لا تعنى شيئًا أكثر من ذلك، ولكن الاعتقاد فى القواعد اللغوية يجعلنا نفترض "الأشياء" و"أفعالها" فنبتعد تمامًا عن اليقين الفورى."(1)

وهكذا، إن كانت "كوجيتو" التى ظلت لقرون متلاحقة عمادًا لكل ما يخص الإنسان من فكر، قد تم تفنيدها من قِبَل نظرية نيتشة، فإن الوعى بوصفه الحالة الوحيدة الممكنة للإنسان، لم يعد بديهيا، أو بمعنى آخر: "فإن الوعى بالأنا هو آخر ما يضاف لجهاز الإنسان العضوى من سمات، عندما يكون قائمًا بوظائفه على خير وجه؛ لذا فهو يعتبر زائدًا عن الحد: إذ إن الوعى بالوحدة عمومًا شديد النقص، ومُعرض للخطأ، لو قورن حقيقة بوحدة كل الوظائف الفطرية، المتجسدة والفاعلة، فالنشاط الرئيسى الأكبر هو نشاط غير واع، فلا يظهر الوعى عادة إلا حين يريد "الكل" الخضوع إلى "كل" أعلى - فيصبح أولاً وعيًا بذلك "الكل" الأعلى، ثم وعيا بالواقع الخارجى للأنا."(2)

فليس من الضرورى إذًا أن يكون الفاعل واعيًا ولا متوحدًا، بل هو تعددى ومتفرق :" الفاعل هو مجموعة الألفاظ التى تستخدمها عقيدتنا فى الوحدة الخفية فى أدق لحظات شعورنا بالواقع."(3) ومع ذلك " فالأنا لا يتكون من موقف إنسان واحد تجاه عدة كيانات (أو غرائز أو أفكار ...)، بل على العكس الأنا هو عبارة عن عدة قوى شبه مشخصة تظهر على الساحة أجزاء منها، وتأخذ شكل الأنا."(4)

---

(1) Friedrich Nietzsche : La Volonté de Puissance "tome I, LivreI, &98"Editions Gallimard 1948 p .65-66.

(2) المرجع السابق، ج١ - ف٢- فقرة ٢٢٧، ص٢٦٧.

(3) المرجع السابق، ج١ - ف١ - فقرة ٢١٨ ، ص ١٤٩.

(4) Friedrich Nietzsche: oeuvres Posthumes & 486, Editions Mercur de France 1939, p-185- 186.

فالإنسان إذًا عبارة عن وعى ولا وعى ووهم ووسواس... لا يمكنه التحكم فيها بسهولة، فدلمون لم يعد يعلم إن كان ما رآه وهما أم أنه تم فعلاً فى الواقع، حيث يبدو غالبًا "فى شكل حقيقى"، بما أن الأوهام تتكون من "تسلسل رمزى من المشاهد والصور تحل محل قصة تسرد فى لغة ملحمية، وتضفى تفسيرًا لأحداث ولظروف ولآمال حياتنا وتتميز بالجرأة والدقة الشعرية."(1)

وإمعانًا فى إيضاح وضع الشخصية، فقد اختار مؤلفو "الرواية الحديثة" عدم إضفاء أسماء على شخوص رواياتهم؛ لذا لا نعلم غالبًا من المتحدث.

وناتالى ساروت شأنها شأن الغالبية من روائيى الخمسينيات، تجعل شخصياتها تتحدث منذ بداية الرواية دون أن تقدمها للقارئ، وعلى القارئ أن يحذر من المتحدث وعما يتحدث، وبما أن المتحدث غالبًا ما لا يكون الوعى ولكن اللاوعى الذى يشوه ما يراه، فعلى القارئ أن يلعب دور المحقق أو الباحث حتى يستطيع أن يضع الشخصية فى سياقها الصحيح :

«مرة أخرى لم أستطع كبح جماح نفسى، كان الأمر أقوى منى، لقد تهورت أكثر من اللازم، يسوقنى الإغراء، مع أنى كنت أعلم خطورة ذلك، وأنى كنت أغامر بأن أزجر»(2).

الأمر يتعلق هنا بفعل قد تم، والقارئ يجهله، وسيظل يجهله لصفحات عديدة؛ لأنه لن يكتشف أن هذه الشخصية، التى يطل على العالم من خلالها، هى شخصية مريضة إلا عندما تصرح بذلك الشخصية ذاتها لأول مرة حين يقتادها ذووها إلى الطبيب النفسى.

وهكذا فى الطريق إلى بلجيكا لكلود سيمون، فالكتاب يبدأ بمونولوج والشخصية دون اسم، ونكتشف ذلك بالتدريج من خلال أحداث القصة: «كان

---

(1) Friedrich Nietzsche: Le Voyageur et son Ombre, & 194, Editions Mercure de France 1919, p-286.

(2) Nathlie Sarraute: portrait d'Un Inconnu,p.17.

يمسك برسالة فى يده، رفع عينيه ونظر إلى، ثم نظر إلى الرسالة. ثم إلى من جديد»[1]. ثم نكتشف رويدًا أن البطل يدعى جورج، ومع ذلك ففى لحظة معينة لم نعد نعلم من يتحدث. ونلاحظ ذلك من خلال شكل بعض الحوارات التى تتشابه مع حوارات قصائد النثر.

ولكن هذا العرض ينتج عن غياب (الشُّرَط الحوارية):

«لقد قلت بوضوح: إن الأمر يتعلق بعنزة ألم يكن هناك حاجة إذا لتيوس لبيعها فى نفس الوقت؟

بلا شك كان يفضل أن يبيع الصغار العرجاء

بلا شك والآخر هل أعاد هذا؟

من

التيس

نعم ولكن هذه المرة مع زوجة ذلك الذى يعمل جنديا»[2].

حين تتفكك الثنائية التى هى دعامة الحوار، فإنها تختفى فى الوحدة المختلطة لمونولوج اللغة ذاته، "فالوحدة المختلطة للسرد على العكس، تتفجر متجهة، دون مرحلة انتقالية، إلى عدة رواة. السرد هنا يتبدل من راوٍ لآخر كما أنه من شخص لآخر. فهو ينتقل بالطبع من الراويذأنا (جورج) إلى الراوى - جورج، ومن جورج إلى بلوم، رفيق جورج، ولكنه على الأخص يشارك إلى حد ما فى تلك المحاولة لتفكيك الخطاب»[3]

"وبلوم (أو جورج) : انتهى؟.

وجورج (أو بلوم) : يمكن أن أكمل.

وبلوم (أو جورج): إذًا أكمل".

---

(1) Claude Simon : La Route des Flandres, p.17.

(2) المرجع السابق، ص ١١٠.

(3) Jean Ricardou :Un Ordre dans la Débâcle, dans La Route des Flandres de Claude Simon, p.288.

وجورج (أو بلوم): ولكن يجب أيضًا أن آتى بإسهاماتى، أن أشارك، أن أضيف للكومة، أن أزودها ببعض قوالب الفحم الصغيرة ..."[1]

من خلال ذلك الخلط بين بلوم وجورج الذى هو فى ذات الوقت تفكيك للخطاب، نخلص إلى أنه لا يحدث تغيير فى المخاطب (فى هذا المثال)؛ إذ ليس هناك مخاطب على الإطلاق.

وصلنا هنا إلى ذوبان الشخصية، فإن كانت "الرواية القديمة" ترتكز فى معظمها على صلابة الشخصية، فإن "الرواية الحديثة" تقوم على تقويض تلك الخاصية بلا نقاش.

هكذا يعمل تدهور الشخصية من ناحية كعلامة فارقة بين الرواية "القديمة" و"الحديثة". ومن ناحية أخرى، كنهج موحد للروائيين المحدثين، ومن هذا المنطلق "لو حدث أن وصلت إحدى الشخصيات إلى ما يشبه الصلابة إلى حد أن اتخذت اسمًا. فلا يحدث ذلك دون أن تخضع لهذه الإستراتيجية العامة التى تسوق كل شىء إلى عكسه."[2]

فالشخصية فى «الرواية الحديثة» تبدو لنا من بين تلافيف بعض الأحداث دون أن ندرى فى معظم الأحيان أى شىء عن أصلها أو مظهرها الخارجى، هى إذًا شخصية بلا وجه.

ولكن من أين جاءت تلك الفكرة ـ فكرة الشخصية المختبئة خلف الخطاب؟

تجدر الملاحظة أن أعمال برووست التى تبدأ بالمونولوج لا تمدنا باسم شخصية الراوى، ولا حتى بعمره. وفقط حين نتقدم فى القص نكتشف أن الراوى يعرض لنا رؤيته للعالم، حين كان طفلاً، ثم حين أصبح غلامًا يافعًا، وأخيرًا فى سن النضوج ويجد القارئ نفسه فى مواجهة ثلاث رؤى متتابعة للعالم ولكنها

---

(1) Claude Simon : La Route des Flandres, p.159-160.

(2) Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, "I-Problèmes Généraux", Jean Ricardou: I-Le Nou- Centre Culturel International de Cerisy veau Roman Existe-t-il?, Collection 10-18, nº 720 -La-Salle, U.G.E. 1972, p.14.

مختلفة، بل إن اسم الراوى (وهو مارسيل) لا ينكشف إلا صدفة حين يتعرف إلى جيلبرت، ابنة صوان، ولن يذكر اسمه إلا نادرًا خلال آلاف الصفحات التى تمتد خلالها الرواية.

ولم لا يذكر اسمه؟

يمكننا تفسير رغبته فى التحفظ على اسم شخصية الراوى بنقطة شديدة الأهمية فى الجماليات الحديثة، ألا وهى: ما يطلق عليه المنظور.

علينا إذًا التطرق إلى الفن الحديث من خلال إشكالية المنظور، سواء فيما يتعلق بالتصوير، أو النحت أو بالأدب...

٤ - رواية الحداثة و«الرواية الحديثة» وإشكالية المنظور

مع الحداثة علينا التعامل مع «أخذ المنظر»، و«التأطير» (ضبط الصورة)، خاصة فى الفنون المنظورة كالتصوير - الزيتى مثلاً الذى تأثر كثيرًا بالتصوير الفوتوغرافى عند بداية ظهوره، ونجد ذلك لدى برووست حين يتحدث عن إعجابه باليستير فيقول: «ومع ذلك يجب الاعتراف بأن الفن حين يسن قوانين معينة، وبمجرد أن تنشرها الصناعة، فإنه يفقد بأثر رجعى شيئًا من تفرده... فمثلاً، تلك الصور الفوتوغرافية «الرائعة» سوف تسن قانونًا للرؤية، فتبدو لنا تلك الكاتدرائية التى تعودنا رؤيتها وسط المدينة، حينما تلتقطها من نقطة مختارة، فإنها تبدو منها وكأنها أعلى ثلاثين مرة من المنازل المحيطة بها، تشغل زاوية على شاطئ النهر الذى يبعد عنها كثيرا فى الواقع»[1].

وبالمثل فإشكالية المنظور تُذكر فى رواية الحداثة، كما تذكر فى «الرواية الحديثة»: إذ - تحرك "العالم الروائى" كله، فكيف يتم هذا؟

يعنى تعبير "العالم الروائى" مجموعة من الدلالات تشير مدلولاتها إلى الوجود الإنسانى فى حيز حسى أو حيز اجتماعى مركب، وبما أن هذا العالم يرغب فى أن يكون انعكاسًا للواقع، إذًا يمكنه الاستغناء عن أى تبرير آخر، ويقتصر هنا دور

---

(1) Marcel Proust: A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs, Tome I, p.873.

المنظور على ترتيب زوايا انعكاس موضوع مشروع ما، وعلى العكس نجد أن "العالم الروائى" الذى لا يحيل إلا إلى واقعه لا يتبرر إلا بالإبداع، أى بالمنظور الذى يضمنه ويكشفه.

وبهذا المعنى لا تعتمد كيفية رؤية العالم على اختيار المنظور، وإنما يعتمد عليه الأسلوب الذى يحيا ذلك العالم من خلاله: أى واقعه الروائى باختصار."[1] ومن ثم، فبدون منظور للعالم الروائى الذى تبدعه وجهة نظر معينة، فإن ذلك العالم لن يوجد، ووجهة النظر تلك تتبناها الشخصية فى "الرواية الحديثة"، بعد أن تبنتها رواية الحداثة مع برووست وجويس.

وعلى هذا الصعيد، من السهل فهم سبب إصرار هؤلاء الروائيين على أن يظل رواة كتبهم دون أسماء للشخصيات، حتى يطلعونا على العالم بعينى الشخصية، وبهذا لا يتناثر انتباه القارئ. ألم تقل ناتالى ساروت: "ينبغى أن نتحاشى أن يشتت (القارئ) انتباهه، وأن يترك الشخصيات تسيط عليه، ولهذا نمنع عنه كفة المؤشرات التى ينخدع بها رغماً عنه فتتمكن منه لتشتت رؤيته."[2]

وأحيانًا ما يختفى الشاهد حتى يتيح لنا رؤية أفضل، وغالبًا ما ينتهى المؤلف بالخلط بين القارئ والراوى مستخدمًا الضمير "أنت" الذى لجأ إليه ميشيل بيوتور فى روايته "التعديل"، " لقد وضعت قدمك اليسرى على المقبض النحاسى وبكتفك اليمنى تحاول بلا جدوى أن تدفع قليلاً اللوح المنزلق».[3]

هنا يجد القارئ نفسه منغمسًا فى قلب المغامرات شأنه شأن الشخصية، بل يواجه نفس التهديدات، سواء الفوضى أو الليل.

---

(1) Nouveau Roman :hier. aujourd'hui,"1-Problèmes Généraux", Jean Alter :I-Perspectives et Modèles p.36-37.

(2) Nathalie Sarraute : Tel Quel n° 3,cité par Ludovic Janvier Une parole Exigeante"I-Notes sur la Méthode",p.22.

(3) Michel Butor : La Modification, Collection10-18, n° 3-54 Les Editions de Minuit 1957, p.9.

نستطيع القول بأن شخوص الحداثة وكذلك شخوص "الرواية الحديثة" يعانون من ارتجاج انفعالى شديد؛ حيث يخزلهم العالم ويعميهم بدلالاته التى لا يمكن حل غموضها، وهكذا يكون وجود العالم طاحنًا بحيث لا يصبح الإنسان هو الأداة المؤثرة فى المصير. ولكنه على العكس دائمًا ما تدهشه مكائد وألغاز هذا العالم.

ومع ذلك يجب تحديد طبيعة تلك الدهشة.

أهى الدهشة إزاء الدلالات التى يحويها العالم أم هى الدهشة إزاء وجود مثل هذا العالم أساسًا ؟

قبل أن نقوم بتفسير دلالات العالم وفك طلاسمه. علينا النظر إليه فيما يتعلق بوجوده وكيانه وموقعه. ويبقى علينا تقليصه إلى ما يظهر لنا منه فقط؛ أى إلى ذلك الجانب الخارجى الذى لا تلتقطه إلا العين الساذجة التى تنحى جانبًا كل معارفها السابقة عنه.

فالميزة الأولى للعقل المتيقظ هى الحيرة. وهى تلك الرؤية المحايدة للعالم التى نجدها لدى روب جرييه مثلاً فى وصفه لربع ثمرة من الطماطم: "هو ربع من ثمرة طماطم بلا عيب حقيقة، مقطوع آليا من ثمرة خالية من العيوب، لحمه الخارجى متماسك ومتجانس ذو لون أحمر كيميائى. ومستوى السمك بين قشرته الخارجية اللامعة والخدر الذى يأوى البذور."(1)

تلك الرؤية من الخارج هى نظرة موجهة للمحيط. هى رؤية "موضوعية".

وطبقًا لرأى روب جرييه لا يجوز النظر إلى العالم بنظرة متفحصة ولكن بنظرة بريئة أى نكتفى بملاحظة وجوده وهى الطريقة الوحيدة حسب رأيه كى نتقى ضياعنا، فإن كان البحث عن الدلالات فى العالم يمكن أن يؤدى ليس لفهمه ولكن لانهيار وتحطيم الإنسان فهذا يعنى أنه يجب اتقاء البحث عن فهمه: حتى نستطيع التعايش معه بسلام، ألا يهيم بطل "الممحاة" على وجهه فى أرجاء المدينة

---

(1) Alain Robbe-Grillet : Les Gommes,"Chapitre Trois",p.161.

عائدًا على أعقابه بشكل دائم، ألا يضل طريقه عدة مرات ليكتشف أخيرًا أن المدينة محاطة بطريق دائرى؟ ألم تنته رحلته الاستكشافية بتيهانه: وتحوله من محقق إلى قاتل بسبب الدلالات الخادعة التى أراد فهمها بأى شكل والكشف عن غموضها. فانتهت بأن دلته على سبل خادعة، صانعة منه قاتلاً؟

إذًا فلا يجب أن يمثل العالم بعد ذلك مادة للتفكير. ويجب تطهيره من أى تفسير ومن أى معنى: أى يجب "**محو**" معناه. بل إن روب جرييه قد رمز للحضور بشخصية السيدة ديبون. ولم يفهم المحقق أن السيدة ديبون ليست سوى محض حضور فقط. وبدأ يبحث عن العلاقة التى تربط بينها وبين ما يقوم به من تحقيق، بينما لم تكن لها أية علاقة به. فوجودها كشخصية يقتصر على حضورها فقط فى تلك المكتبة حيث كانت تعمل.

ويقدم روب جرييه أيضًا فكرة حضور ذلك العالم الخارجى، بصورة واضحة جدا فى لعبة المرايا الشهيرة التى تعمل على أن يعكس العالم نفسه، وهكذا نصبح أمام العالم وقرينه (وصورته) يرمز إليه بصورة البيت المزدوجة التى يراها والاس على واجهة المكتبة الزجاجية فى الجهة المقابلة. وسوف يرى تلك الصورة المزدوجة مطبوعة على بطاقة بريدية.

"الواجهة الزجاجية اليسرى ليست سوى معرض عادى لأقلام الحبر... وأما اليمنى فعلى النقيض هى التى تجذب اهتمام المتسكعين، فهى تمثل "فنانًا" يرسم "من الطبيعة»... ولكن بدلاً من الريف الإغريقى، يزين الواجهة أمام المتفرج بطبعة هائلة الأبعاد لصورة فوتوغرافية لمفترق طرق بإحدى مدن القرن العشرين، وتضفى جودة الصورة والمهارة فى عرضها على المنظر واقعية مدهشة. لا سيما أنه إنكار للرسم الذى يفترض أن يصوره، وفجأة تعرف والاس على الموقع، ذلك البيت الصغير المحاط بعمارات كبيرة، ذلك السور الحديدى، وذلك السياج من الأشجار الشائكة - هو بالتأكيد المنزل الخاص القائم على ناصية شارع ديزاربونتير."[1]

(1) المرجع السابق، ص ١٣١.

إن كان العالم يشير إلى نفسه، فما حال هذا القرين، وذلك التمثيل؟

الأمر يتعلق هنا بإشكالية القرين القابع فى عرض معين، فهو قرين لا يمارس أية تغيرات ولا يعانى التحولات التى تعيشها "الشخصية الأصلية" من خلال الزمن الذى يبدو "مفترسا" (يلتهم الشخوص)، والقرين ليس سوى نسخة من الظاهر، من الصورة الخارجية، ولكنه لا يضيف شيئًا "للأصلى"، وهو بدوره لا يحير إجابة لسبب بسيط هو أنه يمثل بالطبع عالمًا خاصا يحيل إلى نفسه، وهو أيضًا يمثل العالم كحضور ومظهر أو بالدقة حضور يؤول إلى مجرد مظهر.

فيظهر العالم إذًا كشبيه أو كتكرار أو كصورة مزدوجة، أى عالم: "منطوٍ على ذاته."[1]

ويبدو لنا الإنسان فى منتصف الطريق بين العالم وتمثيل العالم، فطبقًا لرأى ميشيل فوكوه، فإن ذلك الوضع كان هو ذاته وضع الإنسان فى القرن السادس عشر، فى عصر سيطر فيه مبدأ التشابه، فلا شىء آخر كان له وجود سوى العالم وانعكاس صورته، ولم تكن هناك لغة فى ذلك العصر سوى انعكاس الصورة انعكاسًا أمينًا، وحتى الفن كان ينبغى أن يكون هو الآخر انعكاسًا للعالم." التمثيل.... كان يبدو كتكرار."[2]

ويمكننا ملاحظة أن تلك الرؤية للعالم قد صمدت أمام الحداثة، حتى وجدناها فى القرن التاسع عشر فى الفن عمومًا، وعلى الأخص فى الأدب الواقعى والطبيعى.

وما أسس هذا المبدأ ؟

وما مظاهره فى العالم ؟

---

(1) Michel Foucault : Les Mots et les Choses"Chappitre II :La prose du monde 1-Les quatre similitudes", Collection Bibliothèque des Sciences Humaines. Editions Gallimard 1966. p.32 .

(2) المرجع السابق.

يتعلق الأمر بتجاور الأماكن. فالأشياء تبدو "متوافقة»[1]. أى أنها تتلامس، وتتشابك من أطرافها. "طرف الواحدة يحدد بداية الأخرى"[2] فهناك إذًا "مفصلة تربط بين الأشياء"[3] تؤدى إلى التشابه، بل إلى ظاهرة القرين بمجرد محاولة فصل الأشياء بعضها عن بعض. فالأشياء تعود إلى ذاتها، إلى قرائنها وهكذا " يُكوِّن العالم سلسلة مع ذاته"[4].

وهناك توافق آخر ينجم عن التجاور، يتميز بالتحرر من قيود المكان، فالأمر يتعلق بتشابه دون ارتباط، "من الممكن أن تتحاكى الأشياء من طرف لآخر من الكون دون تسلسل أو تقارب."[5]

ومن الممكن أن نخلص إلى أن التشابه عن بعد يهدم المسافة، فتحدث إذًا لعبة المرايا.

ومع ذلك فمن بين تلك الانعكاسات التى تجوب الحيز المكانى، ما الانعكاس الأول؟ أين الحقيقة؟ وأين الصورة المنعكسة ؟

طبقًا لوجهة نظر ميشيل فوكوه، فإن الأمر يتعلق " بانطواء الكائن الذى يتجابه ضلعاه فوريا."[6] من هذا المنطلق، فالعالم (أو قرينه) لا يحير إجابة، بل من المستحيل بالنسبة له أن يحير إجابة أيا كانت، فهو لا يخفى شيئًا، كما أنه عار من كل نية سابقة. والإنسان لن يكتشف ذلك إلا بداية من القرن السابع عشر.

ومن ثم فإن كان العالم حتى القرن السادس عشر يُعتبر كيانًا من الدلالات التى يجب حل غموضها؛ لأنها تنم عن مشابهات ومقاربات كنماذج تتحاكى، فإن المعرفة كانت نتاج التأويل:"الانطلاق من العلامة المنظورة إلى ما ينطق من خلالها، ويبقى بدونها مجرد قول صامت، قابع بداخل الأشياء."[7]

---

(1) المرجع السابق، ص ٢٣.
(2) المرجع السابق.
(3) المرجع السابق.
(4) المرجع السابق، ص ٢٤.
(5) المرجع السابق.
(6) المرجع السابق، ص ٣٦.
(7) المرجع السابق، ص ٢٣.

ولكن ها قد تغير الوضع منذ القرن السابع عشر. وأصبحت العين مدعوة للرؤية وللرؤية فقط.

وفكرة حل غموض العالم من خلال دلالاته حتى يتيسر فهمه، كانت تتطلب تصور أن العالم لديه النية (كالإنسان) بإخفاء سر أو لغز ما، قصداً، وجب على الإنسان اكتشافه، أو حقيقة كان عليه إماطة اللثام عنها.

ولكن كل ذلك محض أوهام كما أوضح لنا آلان روب جرييه، والشيء الوحيد الذى يستطيع العالم تقديمه - لاإرادى، هو وجوده، أى أن يوجد هنا. ولذا وجب اعتباره هكذا.

٥ - رواية الحداثة وحرية الأسلوب :

لو لاحظنا نماذج الاستعارة التى تناولتها الرواية والفن بوجه عام فى مطلع القرن العشرين نجد أن مفهوم حرية الأسلوب مُوَظف فى كل الفنون.

ومن ثم فمنذ عهد برووست إلى عهد بيوتور لم يعد الأدب خاضعًا للموضوع، بل قد اكتسب الشكل أهمية كبيرة.

وتبع ذلك، منذ رواية الحداثة إلى الرواية "الرواية الحديثة" أن الثنائية السائدة بين الشكل والمضمون التى كانت عنصرًا جوهريا يفوق فى أهميته الشكل الذى يعتبر ثانويا فى الأدب الكلاسيكى، تلك الثنائية التى كان دورها الوحيد هو حفظ التناغم فى قلب العمل الأدبى، قد تم استبدالها بمفهوم يمثل فيه الشكل فى ذاته مضمونًا.

فلقد قرر الروائيون إعادة النظر فى المفهوم الكلاسيكى للشكل: لذا "فإن برووست قد تمرد على الأكذوبة المتسلطة على الأفكار فيما يتعلق بالشكل الذى يأتى ليهيمن على الكل."[1] حيث إن آدورنو يرى أن "كل تصور يُرجع مفهوم الشكل سواء إلى نظام رياضى أو إلى أى تنظيم سابق، تحت التأثير الشخصى للمؤلف،

---

(1) Théodor Adorno : Notes sur la Littérature."Petits Commentaires de Proust",Editions Flammarion 1984, p.141.

يعيد بناء هيكل الشكل الشمولى باعتباره بناء قامعًا وسلطويا خاضعًا "لحكم الفرد".[1]

ويرى آدورنو أن معيار الصدق فى الفن الحديث، أيا كان مجاله، تكمن عمومًا فيما يؤتيه من تداع أو تفكيك متعلق بالشكل. ومن ثم "فالكل يتبلور متخلصًا من كل شبهة تجريدية، من خلال ترشيحات معزولة بعضها عن بعض، ومتداخلة بعضها ببعض، يضم كل منها نخبة مما يتمخض عما يبدو فكرة الرواية."[2]

وهكذا يتحدث آدورنو عن شكل الفن الحديث وبالتحديد عن الأدب الحديث الذى لم يعد يخضع للقوانين الكلاسيكية، فالمبدع له إذًا مطلق الحرية فى اختيار الشكل الذى يريده. والذى يخضع له المضمون بدوره، وقد كان الأمر كذلك بالنسبة لباقى الفنون أيضًا كالتصوير والموسيقى...

وقد أعادت ثورة الحداثة هذه النظر فى مفاهيم كالتناغم والوحدة والنظام، وهو ما نلاحظه خلال قراءتنا **للبحث عن الزمن الضائع لبرووست**، أو **لعوليس لجيمس جويس** أو الرويات التى تندرج تحت اسم "الرواية الحديثة".

ومما يبدو فى "الرواية الحديثة" من تأثر برواية الحداثة هو ذلك المعنى الحديث الذى تضفيه على مفهومى التناغم والوحدة، ألا تبدو لنا "الرواية الحديثة" غالبًا كمجموعة من المقاطع المتباينة. متداخلة بعضها فى بعض مثل القطع المتداخلة (البازل)؟

منذ ما قبل "الرواية الحديثة"، كانت رواية العشرينيات تتسم بتلك القطيعة مع المبادئ الكلاسيكية للإبداع الروائى، وقد فرضت إشكاليات البنية نفسها منذ بداية ظهور **البحث عن الزمن الضائع وعوليس**، ونتساءل إذ نتصفحها: عم جعل هاتين الروايتين تبدوان "كالبازل".

---

(1) Théodor Adorno : Philosophie de la Nouvelle Musique, Editions Gallimard 1962, p.215.

(2) Théodor Adorno : Notes sur la Littérature :"Petits Commentaires de Proust".p.141.

ويجيبنا كلود سيمون قائلاً: "ما تسمونه بالبازل يصدر من رؤية معينة للأشياء، فكما يعيد عالم الآثار بناء معبد كامل معتمدًا على بعض الأطلال، هكذا يبدو لى أنه اعتمادًا على بعض عناصر الذكريات، وعلى ما يمكن معرفته عن حياة الآخرين، من الممكن إعادة بناء مجموعة من الأشياء التى نعيشها ونشعر بها... وقد كنت مهمومًا بشيئين: عدم انتظام العواطف وتفتتها الذى نعانيه، فلا نجدها أبدًا مترابطة بعضها مع بعض برغم تجاورها فى الوعى."(1)

ومفهوم الزمن هو سبب هذا التفكك فى الرواية، فهى لا تعكس فقط تفكك الوعى والفوضى من خلال الشكل ولكنها تعكس أيضًا غياب العلاقة السببية بين الأحداث والنظام اللامحورى للزمن أو ما نطلق عليه اللازمن: "هذا الفتات من الذكريات لماذا نبحث عن ترتيبها فى نظام زمنى ؟ ففى الذاكرة يستوى الجميع"(2) فالكل يتطابق: لم تعد هناك مسافة زمنية بين الحاضر والماضى.

يذكرنا هذا الأمر بنظرية برجسون عن الذاكرة.

فكل ماضينا يتراكم باستمرار، ويتم الاحتفاظ به دون تحديد، والماضى لا يقدم شيئًا كان موجودًا. ولكنه يقدم شيئًا هو ببساطة موجود ولا يزال يتعايش معنا كأنه حاضر؛ لأن "كل وعى هو ذاكرة لحفظ ولتراكم الماضى فى الحاضر".(3) ويسمى (الماضى الذاتى): إذ إنه فى ذاته ماضى "افتراضى".

وأصداء مفهوم برجسون عن الذاكرة اللاإرادية (وليست الإرادية: لأن هذه الأخيرة تنطلق من حاضر راهن إلى حاضر قد كان ولم يعد موجودًا؛ مما يعنى أن ذلك النوع من الذاكرة لا يلتقط الماضى مباشرة، ولكنه يعيد تركيبه مع أشكال الحاضر المختلفة. ومما لا تستوعبه الذاكرة الإرادية هو بالذات الماضى فى ذاته)،

---

(1) Interview de Claude Simon par Claude Sarraute (Le Monde, 8Octobre1960), dans La Route des Flandres de Claude Simon, p.273-275

(2) المرجع السابق، ص٢٧٣.

(3) Henri Bergson: L'Energie Spirituelle, Essais et Conférences, Editions Alcan 1919, p.5.

ونرى تلك الأصداء فى جميع الروايات؛ حيث تمر الشخصيات لا إراديا من حالة الوعى إلى حالة الذكرى، هناك إذًا ذهاب وإياب مستمر من الماضى إلى الحاضر هو بمثابة تراكم فعلى لتلك الأبعاد الزمنية.

فالمسافر فى "الممحاة" لـ روب جرييه يستغرق فى أفكاره الزمن والمسافات التى تفصل لقاءاته الجوهرية، منغمسًا أكثر فأكثر فى المتاهة الداخلية، بينما تتجلى أفقيا فى الحيز المكانى متاهة الحاضر الطويلة، ولكن **كلود سيمون** أيضًا **فى الطريق إلى بلجيكا** يعبر بأفضل وسيلة عن العلاقة بين الذاكرة والحاضر موضحًا فكرة الزمن الشخصى الذى يذوب فى الزمن التاريخى.

فالشخصية الروائية دائمة العلاقة مع الماضى، وفى لحظة ما، لا تدرى هل تعيش بالفعل فى الواقع أم فى ذكرى الواقع، فيثبت الروائى هنا أن الذاكرة الحقيقية هى أكثر ما ينم بأمانة عن العالم وتأثيره على الإنسان.

فالذاكرة فى "الرواية الحديثة" كما فى أعمال **بررووست** هى وسيلة يستخدمها المؤلف؛ ليتمكن من النفوذ إلى الماضى من خلال الحاضر.

ومتى استقر الاضطراب الزمنى فى الرواية، فإن شكلها لا بد أن يختلف عن الرواية الكلاسيكية: "ما أردته هو استحداث بنية مناسبة لرؤية الأشياء تسمح لى بتقديم العناصر التى تتراكب فى الواقع، الواحد تلو الآخر، وبإنشاء بنية حسية خالصة"(1).

ولكن ماذا يلزم لتكون تلك البنية بنية حسية ؟

يعترف كلود سيمون بأنه واجه صعوبة بالغة للتوصل لذلك، كما ينبه على سهولة العثور على تلك البنية فى فنون أخرى كالتصوير.

أليس ذلك وسيلة لدعوة المبدعين لاستخدام تقنيات الفنون الأخرى لتطوير إبداعاتهم ؟

---

(1) Interview de Claude Simon par Claude Sarraute . dans La Route des Flandres de Claude Simon, p. 274.

فقد يسرت حرية الإنشاء التى اكتسبتها الرواية منذ بداية القرن العشرين للروائيين تجاوز الرؤية الكلاسيكية لتصنيف الفنون، واستخدام تقنيات مختلف الفنون المنظورة والمسموعة لإثراء الفن الروائى.

وهكذا فقد وضع برووست "موضوعاته" فى قلب الزمن، مثل "التيمات" الموسيقية، وجعلها تلهو فيما بينها دون اهتمام أن يجعل من **البحث عن الزمن المفقود** قصة منطقية تترابط فيها الأحداث ترابطًا سببيا. ومن ناحية أخرى فقد وضع الموضوعات فى الحيز المكانى كما يحدث فى فن التصوير.

هذا الاستخدام للتقنيات التصويرية والموسيقية يثير التساؤل عند الروائيين مثل **جويس** الذى جعل من **عوليس** لوحة متعددة العناصر: حيث يتسم كل جزء فيها بأسلوب خاص، ويملى عليه الموضوع نفسه الآليات التى يجب استخدامها وموقعها فى جملة الرواية.

وفى حقيقة الأمر يبدو لنا الفصل الأول فى صورة سرد مع استخدام جزئى للمونولوج : "بدا باك موليجان مهيبًا وبدينًا وهو يقف أعلى الدرج، يحمل إناء مزيدًا تستقر عليه موسى الحلاقة والمرآة متقاطعين.... مال ستيفن نحو المرآة التى أعطاها له وبها شرخ محدب، وشعره مشعث هكذا يرانى هو والآخرون، من اختار لى هذا الوجه؟ بوز الكلب هذا الذى يفتقر إلى النظافة، ويسألنى أيضًا..."(1)

ونجد صدى لهذا الفصل الأول فى الفصل السادس عشر الذى يعتمد أيضًا على السرد: "قبل أى شىء جرد السيد بلوم ستيفن من الجزء الأكبر: مما علق به من نشارة وبواقى أخشاب وأعاد له قبعته وعصاه... استمر يقول بتعقل شديد: إنه يضيع وقته وصحته، ناهيك عن سمعته، بل انظر إلى داء التبذير الذى ينضح منه..."(2)

---

(1) James Joyce : Ulysse, "Chapitre I", p.7-10

(2) المرجع السابق، ف ١٦، ص ٥٣٨ - ٥٤٠.

والفصل الثانى حيث يلقى ستيفن ديدالوس بالأسئلة على تلاميذه، فى ذات الوقت الذى يخضع فيه لأسئلة الناظر، يوجه نظرنا إلى الفصل السابع عشر الذى يتواتر بالكامل كدرس من دروس الدين بما أنه يعالجه منذ البداية وإلى الآخر فى صورة أسئلة وأجوبة.

إليك يا كوشران أية مدينة تذكرنا به؟

مدينة تارانتينا يا أستاذ.

جيد جدا وبعد ذلك؟

حدثت معركة يا أستاذ."(1)

"ما طريق العودة الذى اتبعه بالتوازى كل من بلوم وستيفن؟

عندما تركا معًا ميدان بيريسفورد بخطوة متأنية كمن يتنزه، اتخذا بنفس الترتيب الذى ذكره لووار سابقًا. شارع جاردنر وميدان مونجوا إلى الاتجاه الغربى.

فيما كان ذلك المتسلط يتحدث أثناء تجواله ؟

عن الموسيقى والأدب وأيرلندا ودابلن وباريس..."(2)

أما الفصلان الثالث والثامن عشر. فيقومان فقط على المونولوج ليس إلا.

"نمط المرئيات الذى لا فكاك منه: هذا - على الأقل إن لم يكن أكثر منه - هو ما أفكر فيه من خلال ما أراه، هى توقيعات على كل ما يجب على قراءته ها هنا."(3)

"نعم بما أنه قبلاً لم يفعل شيئًا من هذا القبيل مثل أن يطلب فطوره فى الفراش مع بيضتين منذ أن كان فى فندق ديزارم..."(4)

---

(1) المرجع السابق، ف ٢ - ص ٢٦.

(2) المرجع السابق، ف ١٧ - ص ٥٩١ -٥٩٢.

(3) المرجع السابق، ف ٣ - ص ٣٩.

(4) المرجع السابق، ف ١٨ - ص ٦٦١.

لاحظ ميشيل بيوتور أن عوليس كانت خاضعة لإيقاع موسيقى معين. أولاً: لأن جويس نفسه كان منجذبًا بشدة للموسيقى، وأيضًا لأن أيرلندا هى وطن المطربين، ومن ناحية أخرى بسبب ما يتجاوب بين الفصول وبعضها من أصداء.

ومن الجدير بالملاحظة أيضًا أن ذاكرة بلوم كانت تعج بمقاطع من مؤلفات بيل كانت، بينما الألحان الجريجورية كانت تعتمل فى وجدان ستيفن؛ مما يعنى أن جويس قد أكثر من استخدام "تيمة" الموسيقى، "وهناك أحد المشاهد يمر فى قاعة للاحتفالات الموسيقية وهو مشهد مبنى كما لو كان ثورة تلى الافتتاحية التى تمتد على مدى صفحتين تبدوان غير مفهومتين، ولكن نكتشف سريعا أنهما تحويان جميع الموضوعات التى تبلورت فيما بعد وتم الإفصاح عنها. فالمحادثة التى جرت بين الآنستين، ودخول بلوم، والمونولوج الذى أدلى به، ودخول الأشخاص الآخرين، كل تلك الأصوات " تتراكب معًا بعضها فوق البعض فى نقطة واحدة... يجمع بينها إيقاع من (الحاكيات الصوتية) "[1](*)

وهكذا فكثيرًا ما رجع أدباء الحداثة إلى مبادئ الطرب وتعدد النغمات للتعبير عن تقنية التدرج المتعدد، سواء فيما يتعلق بالزمنية (الحاضر /الماضى) أو الأصوات أو حتى الأحداث: "حيث على عكس الوسيط اللغوى، يسمح الوسيط الموسيقى فى ذات الوقت بالترجمة السطرية عن طريق اللحن وبالترجمة الفورية عن طريق التناغم، ويمكن أن يندمج الاثنان فى نقطة الالتقاء.[2]"

ففى عام ١٩٢٥ تلاحم فن الموسيقى مع الفن الروائى فى ملمحين جوهريين، وهما الجانب التفكيكى فى العمل الفنى، وعدم ترابط تدرجه.

فالأعمال الأدبية تتطور كالمقطوعة الموسيقية؛ أى عن طريق الفواصل، والقطع والتزامن، "فيبدو شكلها وكأنه ينبع من التعبير الجهرى ذاته."[3]

(*) هى ألفاظ يحاكى صوتها صوت الشىء الذى تصفه. (المترجمة)

(1) Michel Butor : Essai sur les Modernes."Petite Croisière Préliminaire à une Reconnaissance de l'Archipel Joyce", p.252.

(2) A. Mendillow : Time in the Novel, London 1952, cité par Michel Zeraffa : La Révolution Romanesque, "Chapitre II :Des Myriades d'impressions", Collection 10-18, nº.724 Editions Klincksieck 1969; p.69.

(3) Michel Zeraffa : La Révolution Romanesque, p.69 .

ولا يقتصر هذا على وصف الأحداث، وعلى سرد القصة، ولكنه يمكن أن يمتد إلى رؤية الشخصية بوصفها كائنًا زمنيا؛ لأن هذا الزمن يكون مقسمًا إلى "لحظات"، "ولو كان الروائى يعرف أن يترجم تلك اللحظات غير المستقرة التى تحمل فى طياتها مجمل الكائن دائم الفرار، فسوف يكتسب القارئ ذلك الحدس بوجود شكل يثير الإيقاع فى فن الموسيقى الحديث، ويعنى الإيقاع الاتزان غير المستقر، الذى دائمًا ما يعود ليبدأ من جديد، وهو ما يميز مجمل السرد."(1)

هذه القواطع وتلك النغمات المتعددة جعلت من اللغة الروائية لغة جمالية؛ إذ إن مفهوم الجمال فى العصر الحديث لم يعد يعتمد على فكرة الاستمرارية والنظام.

٦- نظرية الاستقبال :

فى هذا الجزء سوف نحاول دراسة الوضع الحالى فيما يتعلق باستقبال الروايات إزاء ما أحدثته ثورة برووست من تحولات.

" إن أفضل الكتب لهى مكتوبة بلغة كأنها أجنبية."(2)

أمام هذا التصريح هناك العديد من التساؤلات تطرح نفسها :

ما الكتابة؟

ما القراءة؟

تلك اللغة الأجنبية التى يتحدث عنها برووست هى التى يبدعها المؤلف أو كل مؤلف على حدة، وعند قراءة مؤلفاته، نجد أننا نتعامل مع لغة جديدة، أسلوب جديد فى استخدام اللغة؛ إذ إن المؤلف يبتكر لغة أخرى فى قلب اللغة، فيعمل على إظهار معانى وتركيبات لغوية جديدة. فلا تصبح اللغة هى اللغة المعتادة.

---

(1) المرجع السابق، ص٧٠.

(2) Marcel Proust : Contre Sainte-Beuve. "Chapitre XVI : Conclusion", Collection Idées, Editions Gallimard 1954, p.361.

أليست لغة برووست وجويس وكذلك لغة "الرواية الحديثة"ـ خير أمثلة لإيضاح هذه النظرية الحديثة فى الكتابة. بينما الكتابة الكلاسيكية هى شديدة "الانضباط" على مستوى البنية: حيث نجد علامات الترقيم، واختيار الألفاظ... اختيارًا يقره المجمع اللغوى.

وكثيرًا ما يشعر القارئ لدى تصفح الأدب الكلاسيكى أن اللغة المستخدمة ثرية وملونة، ولكنها إستاتيكية (ثابتة) لا تعكس حركة الحياة: أى أنها ليست لغة حية.

وما اللغة الحية ؟

هى لغة فى تحول مستمر. فى محاولة للخروج من غلافها "إلى حد يفوق إمكانية البنية النحوية."[1] ومع ذلك. يفتقر هذا التحول إلى التمام باستمرار.

فماذا ينبغى أن نفعل إزاء "لغة جديدة" ؟

إن قارئ برووست أو جويس أو "الرواية الحديثة"، وخاصة إن لم يكن على قدر كاف من الوعى. فسوف يشعر أثناء القراءة بنوع من الضياع من الممكن أن يؤدى إلى رفض يتخلله تساؤل، هل يجيد ذلك المؤلف الكتابة ؟

هل هكذا تكون الكتابة ؟

وإزاء ذلك الضياع كيف سيكون فهمه للكتاب ؟ وللإبداع الأدبى ؟

" التحول اللغوى هو الإبداع البنيوى، والأسلوب... والواقع أن الأدب يعرض لجانبين، بما يقوم به من تحلل أو هدم للغة الأم. ولكن أيضًا بابتكار لغة جديدة فى قلب اللغة، وبإبداع تراكيب جديدة."[2]

هذا التحلل والنقض ثم بزوغ لغة جديدة هو ما يضلل القارئ المعتاد على الأدب الكلاسيكى.

---

(1) Gilles Deleuze : Critique et Clinique : Collection Paradoxe."Avant-propos".Les Editions de Minuit 1993, p.9.

(2) المرجع السابق فـ١ ـ La Littérature et la Vie، ص ١٥-١٦.

ولذا أصبحت القراءة مهمة صعبة ليس فقط لأنها تضلل القارئ، بل لأن العمل الأدبى أيضًا يستأنف تحوله فى عقل القارئ ذاته.

هناك إذًا ثلاثة آفاق مختلفة لقراءة العمل الأدبى:

- أفق القراءة الأولى وترمز لمرحلة الاستيعاب الجمالى.
- أفق القراءة الثانية ويرمز لمرحلة التأويل الاستذكارى.
- أفق القراءة الثالثة وهى قراءة ذات نمط تاريخى تشكل الأفق المنتظر.

هكذا عرف جاوس منهجيا المراحل الثلاث للأسلوب التفسيرى (الهرمينوطيقى) وفصلها بعضها عن بعض.

ومع ذلك فالأسلوب الهرمينوطيقى " يفهم باعتباره وحدة تلك المراحل الثلاث، مرحلة الفهم ومرحلة التأويل ومرحلة التطبيق."(1)

و"الفهم الاستيعابى هو الذى يصنع التجربة الجمالية للنص" إنه "فهم ضمنى لذلك الجانب من العالم الذى يتاح للقارئ من خلال الاستيعاب الجمالى.."(2)

فقط عند القراءة الثانية يدرك القارئ معنى النص، وتفتح تلك الإعادة للمرة الثانية "الأفق الاستذكارى للتأويل".(3)

وعليه ففى هذه العلاقة الثلاثية: الفهم والتأويل والتطبيق، يكون التأويل هو أداة التطبيق.

فالتأويل يعمل على بزوغ معانى محتملة بينما فى أول قراءة، وهى قراءة الفهم، نكتشف فى العمل الروائى، الشكل، والمعنى، والمدلولات بطريقة متوالية. الشىء

---

(1) Hans Robert Jauss : Pour une Herméneutique Littéraire, "Chapitre II: Le Texte Poétique et le Changement d'Horizon de la Lecture (Baudelaire : Spleen II), 1-Les Divers Horizons de la Lecture Comme Problème Herméneutique, Collection Bibliothèque des Idées, Editions Gallimard 1988, p.357.

(2) المرجع السابق، ص ٣٦١.

(3) المرجع السابق.

الوحيد الذى نجده مجملا ويعرفه القارئ سابقا هو الشكل فى الرواية الكلاسيكية. ويتحول القارئ أثناء القراءة الأولى إلى مفتش فيطارد المعنى والشكل،ولكنه لن يصل إلا إلى فهم جزئى إذإن "من خلال استعادة استيعاب الشكل بارتداد النهاية على البداية، وبارتداد الكل على الجزء، يبحث القارئ فى قراءة جديدة لتكوين المعنى المراد».[1]

ولكن هذا المعنى لن يتم الوصول إليه بالكامل إلا فى القراءة الثالثة، وهى قراءة من طراز تاريخى، كما ذكرنا عاليه، تفسر العمل الأدبى " من خلال مقدمات عصره ومكوناته" .[2]

يتعلق الأمر هنا بضرورة إعادة البنية التاريخية؛ حيث إن المدلول الذى يصدر بعد المرحلتين الأوليين من استقبال النص (الفهم والتأويل) لا ينبغى بأى شكل أن يتخطى أفق المعنى، أى أفق تجربة القراءتين الأولى والثانية، ولا الغرض منها.

وما يميز النص الأدبى هو أفق المعنى والقصدية (أى الغرض). فالنص يسمح بالاستيعاب وبالفهم؛ حيث يعتبر المدلول ظاهرة تبدو أحيانًا وتغيب فى أحيان أخرى، " كما لو كانت محتملة فى أفق القراءة السابقة" .[3]

وعليه تكون القراءة الثالثة التى يطلق عليها "التطبيق" "تسمح بالإيفاء بالاحتياج المشروع بقياس أفق التجربة الشخصية وامتدادها فى التواصل الأدبى مع الماضى فى مواجهة تجربة الآخر."[4]

هذا التطبيق كما قلنا يمثل مرحلة ضرورية تقوم بمهمة المراقبة، فهى تمثل مرحلة ضرورية فى المسار الهرمينوطيقى شأنها شأن الفهم والتأويل.

ومع ذلك فقد أوضح جاوس أن مشروعه يقوم على بزوغ هرمينوطيقا أدبية يمكن أن تحمل تعريفًا جديدًا.

---

(1) المرجع السابق، ص ٣٦٤.
(2) المرجع السابق، ص ٣٦٥.
(3) المرجع السابق، ص ٣٦١.
(4) المرجع السابق، ص٣٦٦.

فأمام هذا التناقض المستقر بين الأدب الحديث والتأويل التقليدى الذى كان يختزل تعددية المعنى فى النص الأدبى فى معنى وحيد موجود سابقًا والقارئ مدعو لاكتشافه. فإن الهرمينوطيقا الظاهراتية التى أراد جاوس صياغتها قد اعتمدت على "أفق انتظار" المتلقى المعاصر لنص ما؛ فمن أين جاءت فكرة "أفق الانتظار" هذه ؟

يشرح جاوس فى مقاله عن جمالية التلقى الأدبى قائلاً : "مفهوم تاريخ الأدب الجديد كان عليه توسيع الدائرة الضيقة التى يصنعها المؤلف والعمل الأدبى فى مواجهة المتلقى، ورفع القارئ أو الجمهور إلى درجة السلطة الوسيطة بين الحاضر والماضى وبين العمل الأدبى وتأثيره، ومن هنا جاء تاريخ الأدب الحديث لكى يفرض نفسه فى مواجهة مبدأ الموضوعية فى تاريخ الأدب القديم التى فقدت قيمتها. وفى مواجهة ادعاءات الانضباط التى يروجها علماء الاجتماع كبنيويين لا يعيرون الفهم التاريخى اهتمامًا، وفى قلب هذا المقال توجد جذور اختلاف الأفق الذى مهد له الأدب الحديث."(1)

وعليه يمكن أن ننوه أن أعمالاً أدبية مثل **البحث عن الزمن المفقود لبرووست** أو عوليس لجويس أو ما يصنف "بالرواية الحديثة" ـ تتميز كلها بالإيحاء للقارئ "بأفق انتظار" يتسم ببعض السمات المتصلة بالجنس الأدبى وبالأسلوب وبالشكل، وكلما تقدم العمل يقوم بهدم ذلك الأفق ليس فقط لنقض تلك الأصول المتعارف عليها، ولكن أيضًا وخاصة لإنشاء أدب جديد، وتجربة جمالية جديدة.

نفهم إذًا أن هناك اختلافًا فى الأفق بين انتظار القارئ السابق والتجربة الجديدة المرسومة سابقًا وخصوصًا فى رواية مثل **عوليس**.

والمفهوم الثانى الذى أرساه جاوس فى نظريته للهرمينوطيقا الأدبية التى تتصل اتصالاً مباشرًا بمفهوم "أفق الانتظار" هو مفهوم "الوسيط الجمالى"، وهو

---

(1) المرجع السابق ـ الخاتمة : "Un Dernier Regard sur mon Expérience Théorique"، ص ٤٢٨ ـ ٤٢٩.

فى الحقيقة مبدأ يندرج تحت "اختلاف الأفق" بين الانتظار والتجربة، كما أنه "قابل لتجديد رؤيتنا إزاء جميع المؤلفات الأدبية الماضية، وسط اضطراب المعايير الحالى."[1]

فالتمسك بالسمة الفنية لعمل أدبى يقف نسبيا على مسافة متوسطة بين الانتظار والتجربة الجمالية، بين الكلاسيكية والحداثة، بات ممكنًا بفضل "اختلاف الأفق" هذا.

(١) المرجع السابق، ص ٤٢٩.

الخاتمة

حاولنا فى هذا البحث الذى يحمل عنوان **بروست وجماليات الحداثة** - أن نحلل أهمية الثورة التى قام بها هذا الأديب فى مفهوم الرواية والفن بشكل عام.

كانت مهمتنا الأولى هى إبراز ما تميزت به جماليات بروست من مظاهر للحداثة.

ولذا فقد عرفنا جمالياته باعتبارها تتعامل مع الفن ليس كانعكاس للواقع الخاضع للمجال الأخلاقى ولا للمجال المعرفى، بل كتفسير وكإبداع يتسم بالذاتية والاستقلالية بالنسبة لكل النماذج المعمول بها، إذًا فجماليات بروست ليست بالجماليات النمطية فيما هى تعد تحولاً بل ثورة فى المجال الأدبى.

ويظهر تأثير تلك الثورة فى الانفجار الذى أخرج الرواية خارج الحدود التى رسمتها لها قوانين الرواية الكلاسيكية، وقد انعكس ذلك من خلال النقاط التالية:

- بزوغ مفهوم جديد للشخصية الروائية يرتكز على محور أفقى، يهدم التدرج الرأسى الذى كان يتم تقسيم الشخصيات بموجبه.

ففى روايات بروست لم يعد هناك شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية: لأن الكاتب لم يعد يحدد سابقًا هوية الشخصية.

ويترتب على ذلك أن القارئ يستمر فى اكتشاف تطور الشخصيات على طول صفحات الرواية، ومن خلال تغير أوضاعهم بل فى تحولاتهم.

وأما كل ذلك فلا يصفه متفرج موضوعى هو المؤلف كما هو الحال فى الرواية الكلاسيكية، وإنما يتم من قبل سارد هو فى ذات الوقت أحد شخصيات الرواية، يخضع هو الآخر مثلهم لذات التحولات.

وعليه، فما يصفه ذلك السارد الذى هو أحد شخصيات الرواية، ما هو إلا تفسير للواقع، فنحن نرى العالم بعينيه التى تبدأ بعينى طفل ثم تتحول إلى عينى مراهق مريض متألم، وأخيرًا تتحول إلى نظرة البالغ الملازم الفراش فى معظم الوقت، ومن هنا كان التركيز على استخدام ضمير المتكلم "أنا" الذى مع كونه متفرجًا على العالم الخارجى، يصبح محققًا وباحثًا عن الحقيقة.

و«الأنا» التى يستخدمها السارد تبدو كفاعل وكمفعول به «للمعرفة»؛ لأنه بعد أن يطرح على العالم تساؤلاته عن جوهره وعن حقيقته، يعود لنفسه حتى يجد ما بداخله من حقيقة؛ مما دعانا لمقارنة تصرف تلك الشخصية بالعديد من الفلاسفة مثل: ديكارت وكانت وهيوسرل، حتى نخلص - كما صرح برووست فى معظم أعماله - لى أن الأدب الحقيقى يجب أن ينطوى على بعض الأفكار الفلسفية.

- ويمكن أن نفسر ظاهرة تحول الشخصية الروائية بأن العمل لا يتسم بالبناء الكلاسيكى.

مما يعنى عدم وجود تطور محورى للأحداث؛ حيث إن العلاقة السببية التى تربط الأحداث قد تم القضاء عليها؛ لذا فعلى القارئ أثناء القراءة أن يواجه ما يحدث من تحولات مفاجئة فى الأوضاع ليس فقط بسبب عدم خضوع تطور الأحداث لمبدأ السبب والنتيجة، بل بسبب ظهور الذاكرة اللاإرادية.

- والذاكرة الإرادية أو اللاإرادية هى أسلوب ابتدعه برووست لاستعادة الماضى وإدراجه فى زمن السرد الذى هو الحاضر.

وهكذا فنحن بصدد زمن متعدد الأبعاد حل محل التوالى (الماضى و الحاضر والمستقبل) عن طريق التداخل (الماضى فى الحاضر): مما جعلنا نتحدث عن

دراسة مفهوم علم الظواهريات (فينومينولوجى) فيما يتعلق بالزمن وذلك لاتفاق وجهتى النظر بين برووست وهيوسرل فيما يتعلق برؤيتهما للزمن.

- لا يمكن دراسة أعمال برووست دون التركيز على ما استحدثه فى مجال الأدب من نقد فنى، فقد أصبح العمل الأدبى معه كالعمل الفنى، فرصة للحديث عن الفنون الأخرى (كالتصوير والموسيقى وفن العمارة والشعر...) ولنقدها من خلال ظهور شخصيات فى الرواية تعرض لشخصيات فنانين.

ويصبح إدخال تلك الفنون فى الفلك الاجتماعى فرصة له لعرض نظريته فى الكتابة بل ومفهومه فى الفن.

وقد طرح برووست من خلال نقده الفنى فكرة تعددية الحواس التى يخاطبها العمل الفنى ولكن دون أن يعرف مفهومها.

فلا توجد بين الفنون رتب ودرجات وإنما تتعايش متداخلة فيما بينها لتعدد أبعادها.

فكل من الفنون يتأثر بالآخر، وهذا هو ما يثريها، وهكذا تختفى بل تطمس الحدود التقليدية بين فنون المكان وفنون الزمن.

وينعكس ذلك على أسلوبه فى الكتابة؛ حيث تعكس الجملة لديه بطولها وتعقيد بنائها. العالم المركب الذى يحياه، بل إنها تحتوى على الموسيقى والتصوير.

إذًا فبرووست يعد أديبًا، ولكنه فى ذات الوقت موسيقار ومصور.

ولإبراز تلك الثورة، رأينا من المناسب دراسة أدب القرن التاسع عشر الكلاسيكى الخاضع لجماليات نمطية مرتبطة بالمجالين الاجتماعى والأخلاقى، ونابعة من نموذج سابق الإعداد يعتمد على أسس التناغم والنظام والاستقرار...

وقد تميز هذا النوع من الأدب بظهور تيارين أدبيين رئيسيين، وهما الواقعية والطبيعية.

فأصبحت مهمة الأديب هى نقل الواقع بأقصى أمانة. على مبدأ الأديب المشاهد للعالم ولكنه كان مشاهد موضوعى وعلمى يهدف إلى إبراز نظام (آلية) مجتمع القرن التاسع عشر.

فقد كان هدف العمل الأدبى اجتماعيا وأخلاقيا فى المقام الأول، ثم جماليا فى المقام الثانى؛ مما يدعونا للقول بأن رؤية الفن فى تلك الحقبة كانت رؤية كلاسيكية تماما، فلم تكن استقلالية الفن أو حرية العمل الأدبى مطروحة آنذاك.

ولذا فالشخصية الروائية كان عليها أن تمثل تمامًا نموذجًا من الأفراد الذين يعيشون فى المجتمع.

ولذا قام الأدباء بإرساء ترتيبا رأسيا متدرجًا للشخصيات (رئيسية وثانوية) طبقا لأهميتها؛ حيث استقر الأفراد فى ذلك المجتمع الطبقى.

فهوية الشخصية الروائية الكلاسيكية كانت تتبع قوالب سابقة الإعداد، خاضعة لرتبتها الاجتماعية فى الرواية وتحتفظ بها على طول صفحاتها، إلا إذا قررت أن تتمرد: مما يجعلنا نقسم الشخصيات الكلاسيكية إلى ثلاثة أنواع: الشاب والرجل المتوحش والمرأة المقهورة.

وقد صنع استقرار الشخصية الكلاسيكية منها شخصية ثابتة أحادية الأبعاد تتطور من خلال التمحور حول نفسها، وانسحب ذلك على تطور الأحداث الذى يرتكز على العلاقة السببية: مما يؤدى بالقارئ إلى الشعور بالتناغم والاستقرار أثناء القراءة.

ولم يكن ممكنًا التوصل إلى ذلك التناغم ولا إلى ذلك النظام إن لم يكن العمود الفقرى للعمل هو الآخر محوريا.

وبما أن العمود الفقرى هو الزمن، فلقد وجدنا أنه زمن متعاقب وأحادى الأبعاد أى زمن موضوعى.

مما يوضح أن بناء الرواية الكلاسيكية كان تقريبًا واحدًا وهو: العرض ثم الإعداد ثم الحبكة ثم الخاتمة.

إذا فهناك نموذج للرواية الكلاسيكية قد تم إرساؤه سابقًا يجب الخضوع له.

والأمر بالمثل فيما يتعلق بالجملة الكلاسيكية التى تكتظ بالتفاصيل. وتتسم بالفقه اللغوى، فتلتزم بقواعد اللغة ولا تتطلع لابتكار لغة "أخرى".

أما الجزء الثالث من بحثنا فقد عنى بدراسة ظاهرة أدبية ظهرت فى الخمسينيات وهى الرواية الحديثة.

لقد حاولنا إثبات أن هذا التيار الأدبى قد اتخذ الخصائص الجوهرية لمفهوم برووست الحديث فى الأدب مع تطويرها.

والسؤال الأول الذى يشغلنا عند قراءة رواية من روايات الحداثة هو: من المتحدث؟

فنجد أنفسنا بداية أمام مونولوج (مناجاة فردية)، ولكنه غير نابع من الإدراك والتحليل بل هو منولوج داخلى من اللاوعى.

وكما هو الحال فى مجموعة روايات برووست هناك وجود مكثف لضمير المتكلم "أنا" الذى يرى العالم ويستنطقه، ولكن ضمير المتكلم فى "الرواية الحديثة" - بخلاف ضمير المتكلم لدى برووست - ليس سليمًا بل مرضيا ومصابًا وهائمًا فى عالم عدائى.

هذا الإدراك الذى هو فى حقيقته ينبع من العقل الباطن يصف لنا عالمه غير الواقعى.

فنستنتج أن الشخصية فى "الرواية الحديثة" هى شخصية "ضد البطل"، متعددة الأبعاد: حيث إنها خاضعة لتفتيت وعيها الشخصى وللتشتيت.

وقد دعانا ذلك الوصف للإنسان بمواجهة العالم إلى الرجوع إلى فلاسفة مثل سارتر لفهم القلق والعبث اللذين يشعر بهما الإنسان تجاه هذا العالم الغريب الأطوار.

وقد أيد هذا الضياع كون "الزمنية" التى يستشعرها المرء هى أيضًا متعددة الأبعاد كالزمنية لدى برووست.

أما الجزء الثالث من بحثنا فقد عنى بدراسة ظاهرة أدبية ظهرت فى الخمسينيات وهى الرواية الحديثة.

لقد حاولنا إثبات أن هذا التيار الأدبى قد اتخذ الخصائص الجوهرية لمفهوم برووست الحديث فى الأدب مع تطويرها.

والسؤال الأول الذى يشغلنا عند قراءة رواية من روايات الحداثة هو: من المتحدث ؟

فنجد أنفسنا بداية أمام مونولوج (مناجاة فردية). ولكنه غير نابع من الإدراك والتحليل، بل هو منولوج داخلى من اللاوعى.

وكما هو الحال فى مجموعة روايات برووست هناك وجود مكثف لضمير المتكلم "أنا" الذى يرى العالم ويستنطقه، ولكن ضمير المتكلم فى "الرواية الحديثة" - بخلاف ضمير المتكلم لدى برووست - ليس سليمًا بل مرضيًا ومصابًا وهائمًا فى عالم عدائى.

هذا الإدراك الذى هو فى حقيقته ينبع من العقل الباطن يصف لنا عالمه غير الواقعى.

فنستنتج أن الشخصية فى "الرواية الحديثة" هى شخصية "ضد البطل"، متعددة الأبعاد: حيث إنها خاضعة لتفتيت وعيها الشخصى وللتشتيت.

وقد دعانا ذلك الوصف للإنسان بمواجهة العالم إلى الرجوع إلى فلاسفة مثل سارتر لفهم القلق والعبث اللذين يشعر بهما الإنسان تجاه هذا العالم الغريب الأطوار.

وتنتقل شخصيات "الرواية الحديثة" من حيز الوعى إلى حيز العقل الباطن ومن حالة الإدراك إلى حالة الحلم والهذيان.

وبتلك البنية المبتكرة للشخصية الروائية تشن "الرواية الحديثة" الحرب على "الأنا" ووحدته وهى تتشابه فى ذلك مع نيتشة وفرويد.

ولا يستطيع قارئ "الرواية الحديثة" أن يظل بمنأى عما يدور خلال السرد ولا يكف عن مساءلة نفسه: من المتحدث ؟

وقد كان من المهم أن نعنى بدراسة الكتابة أى الأسلوب، فلاحظنا فى روايات الحداثة كما فى أعمال برووست وجود الجمل الشديدة الطول: حيث لم تعد علامات التنقيط تلعب نفس الدور المنوط بها فى الأدب الكلاسيكى.

فما تلك اللغة التى كتبت بها تلك الأعمال؟

هذا هو السؤال الذى يطرحه القارئ، وهو نفس السؤال الذى يطرحه أصحاب نظرية الاستقبال ومن بينهم جيل ديلوز فى كتابه السابق ذكره. فهو يتجه إلى وجود لغة أجنبية ابتكرها الكاتب من قلب اللغة العادية، وفيما يتعلق بكيفية فهمها ؟ وكيفية إدراك "أدبية" العمل الأدبى؟

وفى ذلك يجيب هانز روبرت جاوس بإرساء نظرية جديدة فى الاستقبال، وهى نظرية دراسة الظواهريات بغض النظر عما وراءها من حقائق تواكب التطلعات النظرية والعملية لأدب الحداثة.

قائمة المراجع المستخدمة فى البحث

BIBLIOGRAPHIE

Romans :

Honoré de Balzac : Le Médecin de Capagne. Paris, Garnier Flammarion 1965.

Miche Butor : La Modification. Collection 10-18, n°47-48, Paris, Les Editions de Minuit 1957.

Gustave Flaubert : Œuvres Complètes. Collection l'Intégrale, Paris, Editions du Seuil 1964.

Alain Robbe-Grillet : Les Gommes. Collection 10-18, n°47-48, Paris, Les Editions de Minuit 1953.

James Joyce : Ulysse. Paris, Edition Gallimard 1948.

Marcel Proust : A la Recherche du Temps Perdu.

- Du Côté de chez Swann – A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs. Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard 1954.
- A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs – Du Côté des Guermantes. Tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editioons Gallimard 1988.
- Du Côté des Guermantes – Sodome et Gomorrhe. Tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard 1954.
- La Prisonnière – La Fugitive – Le Temps Retrouvé. Tome III, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard 1954.

Nathalie Sarraute : Portrait d'un inconnu. Collection 10-18, n°158, Paris, Editions
Gallimard 1956.
Claude Simon : La Route des Flandres. Collection 10-18, n°91-92, Paris, Les
Editions de Minuit 1960.
Stendhal : Le Rouge et le Noir. Paris, Editions Fasquelle 1964.
Emile Zola : - Son Excellence Eugène Rougon. Paris, Editions Fasquelle 1962.
- L'Argent. Paris, Editions Fasquelle 1962.
- Germinal. Paris, Editions Fasquelle 1960.
- L'Assomoir. Paris, Editions Fasquelle 1960.

Références et Commentaires :

Théodor Adorno : Théorie Esthétique. Paris, Editions Klincksieck 1973.
: Philosophie de la Nouvelle Musique. Paris, Editions Gallimard
1962.
: Notes sur la Littérature. Paris, Editions Flammarion 1984.
R.M. Albérès : Métamorphose du Roman. Paris, Editions Albin Michel 1966.
Pierre Barbéris : Balzac, Une Mythologie réaliste. Paris, Librairie Larousse 1971.
Henri Bergson : La Pensée et Le Mouvant. Paris, P.U.F. 1955.
: L'Energie Spirituelle, Essais et Conférences. Paris, Editions Alcan
1919.
Michel Butor : Essais sur le Roman. Collection Idées, N.R.F. n°188, Paris, Editions
Gallimard 1969.

:Essais sur les Modernes. Collection Idées, N.R.F. n°61
, Paris, Editions
Gallimard 1964.
Neide de Faria : Structure e Unité dans les Rougon Macquart. Paris,
Editions
A.G.Nizet 1977.
Gilles Deleuze : Critique et Clinique. Paris, Les Editions de Minuit
1993.
: Proust et les Signes. Paris, P.U.F. 1964.
René Descartes : Les Méditations Métaphysiques.Paris, Editions
Bordas 1987.
Mikel Dufrenne : Esthétique et Philosophie. Paris, Editions
Klincksieck 1976.
Michel Foucault : Les Mots et les Choses. Collection Bibliothèque des
Idées N.R.F.
Paris Editions Gallimard 1966.
René Girard : Mensonge Romantique et Vérité Romanesque. Paris,
Editions Grasset
1961.
Edmond Husserl : Méditations Cartésiennes. Paris, Editions Vrin
1966.
: Leçons sur la Conscience Intime du Temps. Paris,
P.U.F. 1964.
Ludovic Janvier : Une Parole Exigeante, Le Nouveau Roman. Paris,
Les Editions de
Minuit 1964.
Hans-Robert Jauss : Pour une Herméneutique Littéraire. Collection
Bibliothèque des
Idées, N.R.F. Paris, Editions Gallimard 1988.
Emmanuel Kant : Critique de la Raison Pure. Collection Folio Essais,
Paris, Editions
Gllimard 1990.
: Critique de la Faculté de Juger. Paris, Editions Vrin
1979.
Jean-François Lyotard : Discours, Figure. Paris, Editions Klincksieck
1971.

Pierre Macherey : A Quoi Pense la Littérature ? Paris, P.U.F. 1990.
François-Marie Mourad : La Curée – Zola. Collection L'Oeuvre au Clair, Paris
Editions Bordas 1994.
Maurice Merleau-Ponty : Phénoménologie de la Perception. Collection Bibliothèque
des Idées, N.R.F. Paris, Editions Gallimard 1969.
Friedrich Nietzsche : Le Voyageur et Son Ombre. Editions Mercure de France 1919.
: La Volonté de Puissance. Paris, Editions Gallimard 1948.
: Œuvres Posthumes. Paris Editions Mercure de France 1939.
Jean Paris : Joyce par Lui-même. Collection Ecrivains de wtoujours, Paris, Editions
du Seuil 1958.
René Passeron : Pour une Philosophie de la Création. Paris, Editions Klincksieck
1989.
Gaëtan Picon : Lecture de Proust. Collections Idées, N.R.F. n°157, Paris, Editions
Gallimard 1963.
: L'Ecrivain et son Ombre. N.R.F. Paris, Editions Gallimard 1953.
Georges Poulet : Les Métaphores du Cercle. Paris, Editions Plon 1961.
Marcel Proust : Contre Sainte-Beuve. Collections Idées, N.R.F. n°81, Paris, Editions
Gallimard 1954.
Paul Ricoeur : Temps et Récit. Collection Point Essais, Paris, Editions du Suil 1984.
Jean-Paul Sartre : L'Etre et le Néant. N.R.F. Paris, Librairie Gallimard 1943.
Léo Spitzer : Etudes de Style. Collection Tel, Paris, Editions Gallimard 1970.

Michel Zeraffa : La Révolution Romanesque.Collection 10-18, n°724, Paris, Editions
Klincksieck 1969.

Articles :

Pierre Campion : "Le Je Proustien". in Poétique n°89 Février 1992.
Jean Ricardou : 1- "Le Nouveau Roman Existe-t-il?" in Nouveau Roman : Hier, Aujourd'hui, Tome I : Problèmes Généraux; Collection 10-18, n°725, Publication du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle "50". 1972.
Jean Alter : 2-"Perspectives et Modèles" in Nouveau Roman : Hier, Aujourd'hui, Tome I : Problèmes Généraux; Collection 10-18, n°725, Publication du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle "50". 1972.

المؤلفة فى سطور:

زهرة مدنى

باحثة متخصصة، أتمت كتابة رسالتها موضوع الكتاب، تحت إشراف السيدة الأستاذة رشيدة تريكى.

المترجمة فى سطور

د. جينا نبيه بسطا

حاصلة على دكتوراه اللغة الفرنسية وآدابها فى مجال الحضارة الفرنسية، فى كلية الألسن بجامعة عين شمس . وتقوم بتدريس مادة النقد الأدبى بذات الكلية. وقد قامت بالعديد من الترجمات عن اللغتين العربية والفرنسية، ولها عدة إسهامات فى مشروع "نقل الفكر المصرى إلى مختلف دول العالم" الذى اضطلعت به الهيئة المصرية العامة للكتاب، كما ساهمت بعدة ترجمات ومراجعات فى المركز القومى للترجمة كعضو فى لجنة الأدب.

التصحيح اللغوى: مبروك يونس

الإشراف الفنى: حسن كامل